This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

$B 15 223

Works on Poetry

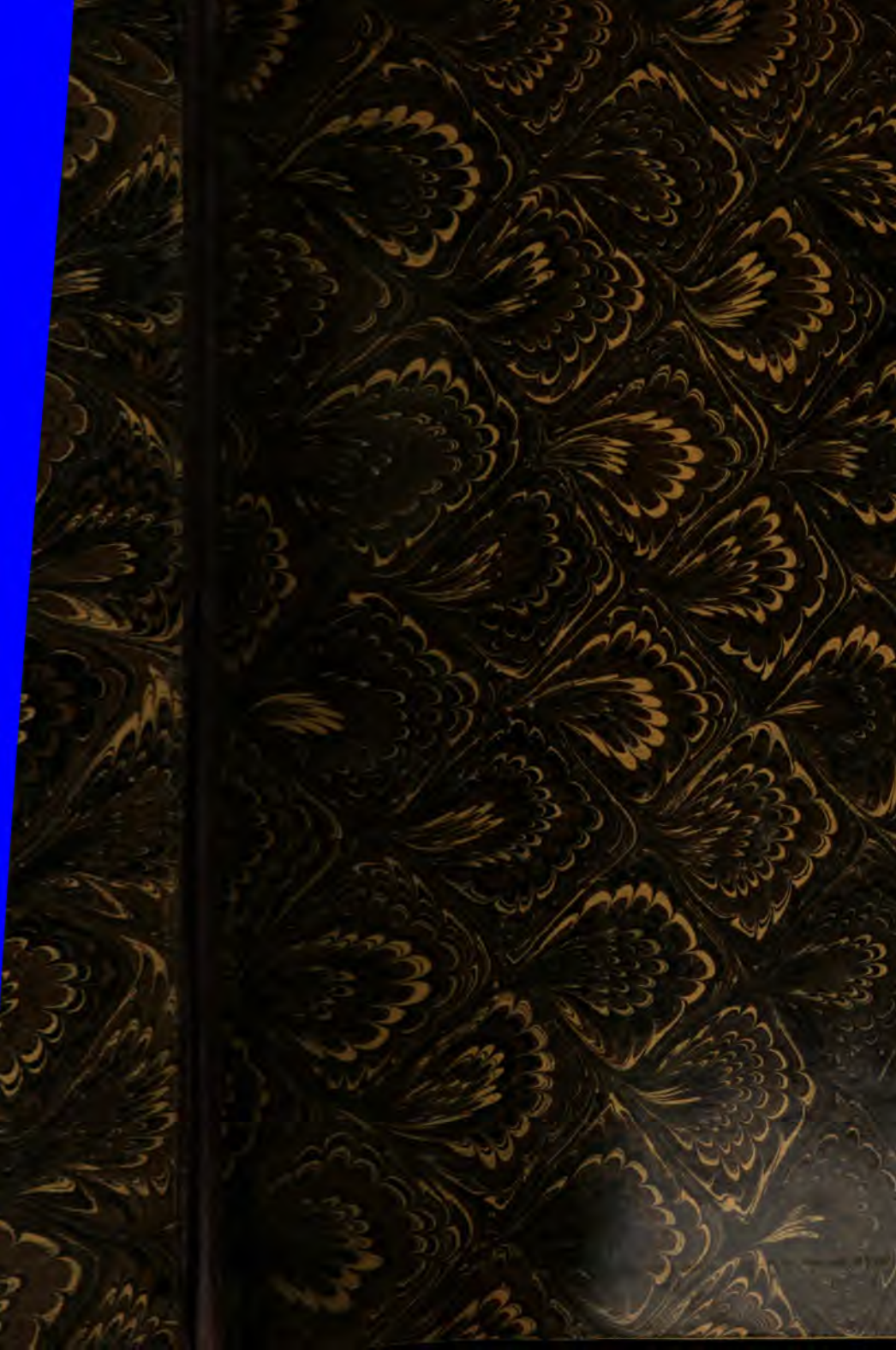
GERMAN LIBRARY.

OF THE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received June 1886.

Accessions No. 30093 Shelf No. 903 G68 1882



Poetik.

Die Dichtkunst und ihre Technik.

Vom Standpunkte der Neuzeit

von

Rudolf von Gottschall.

Erster Band.

Fünfte durchgesehene und verbesserte Auflage.

Breslau.
Verlag von Eduard Trewendt.
1882.

Das Recht der Ueberſetzung bleibt vorbehalten.

30093

Vorwort zur ersten Auflage.

Wollte man vielseitigen Versicherungen glauben, so wäre eine Aera des Materialismus hereingebrochen, in welcher die Poesie sich mit einer vollkommen untergeordneten Rolle begnügen müßte. Nichts würde in diesem Falle überflüssiger sein, als eine Poetik zu schreiben, da selbst diejenigen, denen die dichterische Muse noch einige Teilnahme abzuschmeicheln vermöchte, ihre Interesse nicht auf die Kenntnis jener Gesetze ausdehnen würden, welche das dichterische Schaffen regeln. Doch nach unserer Überzeugung ist die Lebenskraft der Poesie zu groß, als daß die vorübergehende Ungunst der Zeit sie ersticken könnte. Im Gegenteil, hat eine neue Kulturepoche begonnen, so beginnt sie auch für die Poesie, und es ist nötiger als je, auch auf ästhetischem Gebiete das Bleibende vom Vergänglichen zu sondern, damit die Dichtkunst nicht im Joche veralteter Regeln seufze, sondern neue Bahnen einschlage, auf denen sie die Lorbeeren der Zukunft erreichen kann. Sie hat dies zum Teil gethan, aber ohne von einer wissenschaftlichen Ästhetik gewürdigt zu werden, welche diesen neuen Aufschwung nur mit verdrossener Miene betrachtete. Wenn überhaupt in Deutschland seit langer Zeit keine spezielle technische „Poetik" erschienen ist, so fehlt es noch mehr an einem wissenschaftlichen Werke, welches den neuen dichterischen Bestrebungen als *Fahne* dienen, die Gleichstrebenden um sich versammeln könnte und, nach den ewigen Regeln des Schönen, die Berechtigung derjenigen neuern Erscheinungen nachzuweisen versuchte, die von einer vorurteilsvollen Ästhetik verdammt werden, weil sie den gewohnten Kreis der Dichtung mit freieren Bahnen vertauschten.

Zu einem solchen Unternehmen dürften meine schwachen Kräfte gewiß nicht ausreichen, würden sie nicht dadurch verstärkt, daß ich aus der Mitte der neueren Bestrebungen heraus, mit der gesammelten Kraft der Zeitgenossen, mein Werk zu vollenden trachte, daß ich gleichsam die *latente*

Poetik, welche in den Dichtungen der neueren Poeten schlummert, entbinde und ihr einen wissenschaftlichen Ausdruck zu geben suche. Poesie und Poetik hängen aufs innigste zusammen. Der Philosoph mag die Idee des Schönen bestimmen; aber selbst ein Aristoteles hätte seinem Werke kein konkretes Leben verleihen können, wenn nicht die erhabenen Schöpfungen eines Homer und Sophokles seinem poetischen Kanon vorausgegangen wären. Der größte Gesetzgeber auf dem Gebiete der Dichtkunst bleibt ewig der dichterische Genius. Weil aber die Idee des Schönen, sobald sie in die Erscheinung untertaucht, mit jedem Jahrhundert ihre Hülle wechselt: so ist nichts gefährlicher, als der Götzendienst, der mit diesen abgelegten Schlangenhäuten der Geschichte getrieben wird, als diese Verwechslung des Ewigen und Vergänglichen, welche in der That das zerbrechliche Fundament einer die neuern Erscheinungen verurteilenden Rhadamanthenweisheit bildet. Auch unser Jahrhundert gibt der ewigen Schönheit eine neue Hülle; unsere Dichter haben die großartigsten Impulse zur Fortentwicklung der Poesie im Geiste der Zeit gegeben; aber die Mehrzahl unserer Ästhetiker hat diese Fortschritte nur mit Achselzucken begrüßt, weil sie das ursprüngliche Wesen des Schönen in dieser neuen Erscheinungsform nicht zu erkennen vermochten.

Von diesem Standpunkte aus angesehn, kann es mir unmöglich zum Nachteile gereichen, daß ich mich selbst produktiv auf den verschiedensten Gebieten, in der Lyrik, Dramatik und Epik, versucht habe. Nur in der Werkstatt des dichterischen Schaffens selbst belauscht man die Geheimnisse desselben, und wie schon eine vollkommen unproduktive Kritik etwas Eunuchenhaftes hat und ihre Lehren mit einer Fistelstimme vorträgt, der die vollen Brusttöne fehlen, so ist dies in viel höherem Grade bei einer Poetik der Fall, in welcher alle Feinheiten der dichterischen Technik zur Sprache kommen müssen. Ganz abgesehen von Horaz, Vida und Pope — hat unsere Ästhetik nicht durch unsere klassischen Dichter, durch Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul, die wesentlichste Fortbildung erhalten? War es nicht der innige Zusammenhang mit der Produktion, der sie selbst erst in neue Bahnen führte? Und haben unsere neuen ästhetischen Systematiker viel mehr gethan, als jene genialen Aperçus der Dichter in eine wissenschaftliche Form zu bringen und durch logischen und metaphysischen Kitt niet- und nagelfest zu machen? Niemand wird leugnen wollen, daß die Kritik ein wesentliches Moment des dichterischen Schaffens ist! Welche Kritik muß der Dichter schon bei Erfindung eines Plans ausüben, wieviel verwerfen, sichten, neuschaffen, welchen Scharfsinn erfordert die konsequente Durchführung der Charaktere, die logische Entwickelung der Handlung!

Jedes fertige Werk steht gleichsam auf einem Schutt von Planen, Motiven, Fragmenten, der in der Werkstatt des Dichters zurückgeblieben ist. Der Dichter hat sich hundertmal kritisiert, ehe ihn sein Kunstrichter einmal beurteilt. Und sollte, bei aller Begeisterung, die ihn treibt, dem Poeten bei dem Einschlagen neuer Richtungen, dem Schaffen neuer Formen das volle Bewußtsein über seinen Weg und sein Ziel fehlen? Ein Dichter ist daher gewiß mehr als der bloße Theoretiker befähigt, einen lebensvollen und nutzenbringenden Kanon der Dichtkunst zu entwerfen.

Obgleich ich mich schon lange mit diesem Plan trug und auch den Entwurf des Werkes schon ausgearbeitet hatte, so wartete ich doch das Erscheinen des letzten Heftes der umfangreichen Vischerschen „Ästhetik" ab, welches die Dichtkunst behandelt, um mich zu überzeugen, ob diese Arbeit nicht die meinige überflüssig mache. Doch der Ästhetiker, der die einzelnen Künste nur in den Bau seines ganzen Systems hineinarbeitet, hat immer mehr ihre allgemeine Seite im Auge und kann sich nicht mit dem erforderlichen Behagen in die Einzelnheiten der Technik versenken, nicht die Physiognomie einzelner Werke und Dichter mit jener Lebendigkeit ausmalen, welche der abstrakten Regel erst Wärme und Frische gibt: Je größer überhaupt die architektonische Kunst des Ästhetikers ist, je mehr er sein Paragraphennetz wie eine logische Kette ineinanderschlingt und jeden neuen Satz nur als Resultat der vorausgehenden Entwickelung gibt: um so weniger wird sich der einzelne Teil selbständig von dem ganzen Organismus lostrennen lassen; um so weniger wird er ohne Rückblicke, Hinweise auf früheres, ja ohne vollständige Kenntnis der im allgemeinen Teil enthaltenen Entwickelungen verständlich sein. Dies ist in der That bei der Vischerschen Ästhetik der Fall — die Lehre von „der Dichtkunst" ist reich an jenen philosophischen Abbreviaturen, deren Schlüssel nur das ganze Werk gibt. Hierzu kommt, daß die Rücksichtnahme auf die neueste Litteratur eine außerordentlich geringe ist, und somit die Hauptzwecke meiner Poetik dort keine Erledigung gefunden haben. Wie ich indeß der Ästhetik Vischers allgemeine Grundbestimmungen des Schönen und der Kunst verdanke, welche ich zu adoptieren um so weniger Bedenken trug, als auch die Wissenschaft des Geistes, wie die der Natur, positive Resultate aufweist, auf denen sich weiter bauen läßt, wenn überhaupt von einer gemeinsamen Arbeit der Geister die Rede sein soll: so verdanke ich noch zwei neueren Werken eine Fülle von Anregungen, dem Werke des tief und feingebildeten Rosenkranz: „die Poesie und ihre Geschichte" und dem des geistvollen Carrière: „das Wesen und die Formen der Poesie," indem das erstere für die sehr wichtige geschichtliche Auffassung und Behandlung des

Stoffes glänzende Gesichtspunkte aufstellt, das zweite mit dichterischem Geiste die großen Kunstwerke aller Zeiten interpretiert und vielen Axiomen der Poetik eine neue überzeugende Fassung gibt. Doch auch diese beiden Werke konnten das meinige nicht überflüssig machen, da ich nicht nur in vielen Punkten von ihnen abweiche, sondern auch durch die konsequente Betonung des modernen Prinzips für unsere Dichtkunst, durch die ausführliche Detailbehandlung der Technik, besonders der Lehre von den Bildern und Figuren und von den einzelnen Versarten, und durch die eingehende Berücksichtigung der Poesie der Gegenwart andere und neue Elemente in mein Werk aufgenommen. Die Ansicht, die ich bereits als Litterarhistoriker in meinem Werke „über die deutsche Nationallitteratur des neunzehnten Jahrhunderts" ausgesprochen habe, daß es die Aufgabe der „neuern Poesie sei, den modernen Geist aus der jungdeutschen Gährung, Zersplitterung und Formlosigkeit heraus in Kunstwerke von fester schöner Form und echtem Adel zu retten," suche ich hier für die einzelnen Formen der Dichtkunst zu beweisen, indem ich dabei manche mit Unrecht vernachlässigte und nicht an und für sich, sondern nur durch ihren früheren Inhalt antiquierte Formen, z. B. Ode, Epistel, Satire u. a., wieder in Aufnahme zu bringen suche.

Es konnte mir nicht darauf ankommen, die allgemeinen Grundbestimmungen der Ästhetik ausführlicher zu entwickeln. Gerade auf diesem Gebiete haben Schelling, Solger, Hegel, Weisse, Vischer, Rosenkranz, Kuno Fischer, Schasler u. a. in neuerer Zeit vortreffliches geleistet. Ich konnte in faßlicher Darstellung davon nur soviel aufnehmen, als erforderlich ist, um die Stellung der Poesie im Reiche des Schönen und im Reiche der Künste verständlich zu machen. Ich wollte die Ziele meiner „Poetik" nicht verrücken; ich wollte mein Werk nur in die Lücke einschieben, welche jene Ästhetiker offen gelassen, indem ich eine einzelne Kunst in der Fülle ihres Details erschöpfend behandle. Freilich müssen gerade hierbei die allgemeinen Prinzipien der Ästhetik zur vollsten Geltung kommen und ihre maßgebende Kraft bewähren.

Wenn ich meine „Poetik" eine „moderne" nenne, so gebrauche ich dies Wort nur in jener Bedeutung, die ich bereits in meiner „Nationallitteratur" erklärt. Ich verlange von der Poesie, daß sie aus dem Geiste ihrer Zeit und ihres Volkes herausdichte, wie es die Poeten des Altertums und Mittelalters gethan; denn nur eine aus dem Leben der Gegenwart herausgeborne Poesie darf auf eine Zukunft rechnen.*) So selbstverständ-

*) Die Vorliebe für „alte" Poeten, weil sie alt, hat schon Horaz und nach ihm Pope gegeißelt:

lich dies scheint, so sehr wird gerade in unserer Zeit und in Deutschland dagegen gesündigt, indem eine alles sich aneignende Gelehrsamkeit, ein mit der Kultur aller Zeiten übersättigter Geschmack die unmittelbare Lebenskraft der Poesie verloren haben und noch mehr den Maßstab für das, was im Leben der Gegenwart Wurzeln zu schlagen vermag. Eine gewaltige Dichterkraft wird auch fremdartige Formen ihrem Genius dienstbar machen und, wenn dieser Genius auf der Höhe seines Jahrhunderts steht, die Nation mit wahrhaft neuen Schöpfungen bereichern; doch wenn diese Formen nur äußerlich nachgeahmt werden, wenn wir in den Nachempfindungen einer untergegangenen oder exotischen Kultur aufgehn, in Ghaselen persisch und türkisch lieben, in Trimetern alte Griechenfürsten auf den Kothurn peitschen, in Minneliedern und Balladen altdeutsche Sprechweise aufwärmen und faustrechtliche Bravour feiern, so wird unsere Litteratur nur den babylonischen Turmbau in Szene setzen, eine allgemeine Sprachverwirrung hervorrufen und das Interesse der Nation so nach allen Richtungen zersplittern, daß zuletzt eine vollkommene Indifferenz gegen alle Poesie die Folge sein muß. Denn in der That, die erdrückende Masse einer den Markt überschwemmenden Litteratur, in welcher selbst das Hervorragende sich nur schwer Bahn zu brechen vermag, wird ja gerade durch den erstaunlich thätigen Dilettantismus erzeugt, der an die Nation die Zumutung stellt, sich für alle seine akademischen Studien zu interessieren, mag er seine Modelle aus China, Ägypten oder Lappland nehmen. Gerade nach dieser Seite hin wünschte ich, daß meine „Poetik" reformatorisch auftreten, daß sich Alle, welche die moderne Poesie in meinem Sinne auffassen, wie eine starke Phalanx um ihr Panier sammeln möchten. Ich wäre stolz darauf, nur die äußere Veranlassung zu einem Zusammenhalt für Gleichstrebende gegeben zu haben! Schon die Poetiken eines Gottsched und Breitinger wirkten in dieser Weise. Es bedarf keiner Koterieen und keiner Schulen; es bedarf nur einer Losung, welche die Heerlager sondert!

Weit entfernt, die Poesie des Altertums zu verdammen oder zu ignorieren, gehör ich zu ihren wärmsten Verehrern, und diese Poetik mag

---

Authors like coins, grow dear as they grow old;
It is the rust we value, not the gold.
Pope, Imitations of Horace II, I.

And estimating authors by the year
Bestow a garland only on a bier. ib.
Foes to all living worth except your own
And advocates for folly dead and gone. ib.

Zeugnis dafür ablegen, ob ich in ihren Geist eingedrungen bin. Nicht nur daß die Wiedergeburt unsere Nationallitteratur unter den Auspizien der großen Genien des Altertums vollzogen worden ist: sie vollzieht sich noch immer, noch in jedem Augenblick mit dem Hinblick auf diese großen Muster; ja sie wird ihren höchsten Aufschwung erst durch ihr vollkommenes Verständnis nehmen. Antike und moderne Poesie sind sich so wenig entgegengesetzt, daß die moderne Poesie jene nur in ihrem Wesen, statt in ihren Äußerlichkeiten nachzuahmen braucht, um ihr gänzlich ebenbürtig zu werden. Das Wesen der antiken Poesie aber war ihr vollständiges Durchdrungensein vom Geiste des Altertums, ihr vollständiges Aufgehen in der Kultur der damaligen Gegenwart: möge die moderne Poesie sich ebenso vom Geiste ihrer Zeit durchdringen lassen, und sie ist besser bei den Alten in die Schule gegangen, als wenn sie den lyrischen Gedanken in Spondäen und Molossen erquetscht oder das Opfermesser der antiken Tragödinnen mit feierlicher Würde schwingt und das Blut, welches die Klytemnestren und Medeen vergossen, in ihren dramatischen Gefäßen auffängt. Ich habe daher die antike und moderne Poesie in diesem Werke gleichmäßig berücksichtigt und Beispiele aus beiden nebeneinandergestellt; ich habe der modernen Poesie gleichzeitig das ehrenvolle Piedestal der antiken geben und die antike dem Verständnis der Gegenwart näher bringen wollen, indem ich nicht die himmelweite Kluft statuiere, welche die Gelehrsamkeit zwischen den alten Klassikern und den Dichtern der Gegenwart aufreißt.

Zwei Punkte mußten bei Abfassung des Werks mein Bedenken erregen: zunächst, wieweit eine Poetik das Litterarhistorische berücksichtigen, und dann, wieweit sie die Mitteilung von Musterdichtungen, die Beispielsammlung, ausdehnen dürfe? Was das erste betrifft, so kann eine Poetik unmöglich eine Geschichte der Poesie geben, ohne ihre abgesteckten Grenzen bei weitem zu überschreiten; aber ebensowenig ist eine durchgreifende Darstellung der einzelnen Dichtgattungen möglich ohne eine Charakteristik der hervorragenden Dichter, die sich in ihnen ausgezeichnet haben! Erst das lebensvoll erläuterte Dichtwerk selbst macht den Begriff der Gattung klar; den historischen Entwickelungsgang nachzuweisen, ist oft wesentlicher, als in der Luft schwebende Begriffsbestimmungen festzuhalten. Auch würde die Kenntnis der Poesie und ihrer Gattungen eine mangelhafte bleiben, wenn die Namen ihrer Hauptvertreter auf jedem Gebiete nicht genannt würden. So kam es vorzüglich auf ein richtiges Maßhalten an und darauf, alles litterarhistorische Detail abzuweisen und nur den Grundcharakter der Dichter und Dichtungen zu entwickeln. Daß ich dabei vor-

zugsweise die Neuzeit berücksichtige, liegt im Plan meines Werkes; und in der That, was könnte eine Poetik nützen, welche die Dichter, die der Nation am nächsten stehn und sich in Aller Händen befinden, nicht erläutert, sondern ignoriert, sodaß die bekanntesten Werke nicht einmal in die alten Rubriken passen wollen? In bezug auf den zweiten Punkt war ich fest entschlossen, meine Poetik nicht nach Gottscheds Beispiel in eine Anthologie zu verwandeln. An Blumenlesen fehlt es in neuer Zeit nicht — und über das Lyrische kann überhaupt keine Beispielsammlung hinausgehen. Proben aus epischen und dramatischen Dichtungen können nie das Wesen des Epos und Drama erläutern. Auch war es nicht meine Absicht, in dieser bequemen Weise um die Gunst des Publikums zu buhlen. Solche mit sparsamem kritischem Text durchschossene Anthologieen können auf den Namen einer Poetik keinen Anspruch machen. Und wie beschränkt ist bei diesen ausgedehnten Mitteilungen doch der Dichterkreis, den sie vertreten! Wie wenig wird durch solche äußerliche Zusammenstellung, wo oben die dürftige Regel und darunter ohne weitere Vermittelung die in aller Ausführlichkeit abgedruckten Beispiele stehn, das kritische Verständnis der Dichter gefördert! Das Beispiel, das die Regel erläutern soll, muß nicht in behaglicher Breite neben sie hingestellt, es muß in sie hinein verwebt werden, um sie zu beleben; es muß die schlagende Pointe der Regel ins Licht setzen helfen. Deshalb kann es nur kurz sein; nur die einzelne Stelle kann mitgeteilt werden, wo es sich um die Erläuterung eines Versmaßes, eines Bildes u. dgl. handelt. Gilt es dagegen, die Gesetze der Komposition im ganzen anschaulich zu machen, so ist für die Poetik die Gabe geschmackvoller Reproduktion erforderlich, welche sich nicht nur auf die gedrängte Mitteilung der wesentlichen Züge beschränkt, sondern auch durch die Art und Weise der Mitteilung zugleich die feinste Interpretation der Regel und des Beispiels zu geben vermag. Nur durch solche dichterische Proben und überdies durch den Hinweis auf Dichter und Dichtwerke, die dem Autor immer gegenwärtig sein müssen und die das Publikum zur Ergänzung mangelhafter Kenntnis zur Hand nehmen und nachschlagen kann, wird eine Poetik wahrhaft lebendig gemacht, während sie zugleich ihre wissenschaftliche Würde behauptet.

Jedem Autor sollte bei Abfassung seiner Werke ein bestimmtes Publikum vorschweben, für das er schreibt! Ich bin der Ansicht, daß das Publikum, welches sich überhaupt für Poesie interessiert, einer Poetik seine Teilnahme schenken wird, welche, selbst vom dichterischen Hauch durchdrungen, das Gesetz des Schönen und seine lebendige Wirklichkeit in den Werken der Dichtung mit dem empfänglichen Sinne der Leser zu vermitteln sucht.

Auch glaube ich, daß sich dies Werk durch übersichtliche Form als Handbuch für Schulen und höhere Bildungsanstalten empfiehlt. Die produzierenden Kräfte der Gegenwart könnten gewiß manche Anregung, wenn nicht aus meiner Behandlung, so doch aus der Fülle des mitgeteilten Stoffes schöpfen, die Tageskritik aber feste Grundsätze, die ihr zum großen Teil fehlen und durch sonderbare, oft mit unfehlbarer Sicherheit hingestellte Behauptungen ersetzt werden. Ja wie sehr bedaure ich, daß meine Kräfte zu schwach sind, um der deutschen Kritik jenen einheitlichen Halt zu geben, dessen sie bedarf, damit unsere Nationallitteratur sich wieder aus einem Mittelpunkte heraus mit voller Kraft entwickele, und die Nation mit Energie in die Kreise ihrer großen Talente gebannt werde! Jetzt herrscht eine grenzenlose Verwirrung der kritischen Prinzipien, ganz abgesehen vom Lob der Kameraderie und den verschiedenen Äußerungen der Parteiwut; große Talente werden durch kleinlich mäkelnde Beurteilung auf das Niveau der Mittelmäßigkeit herabgedrückt, der Glauben an die dichterische Kraft der Gegenwart durch die grundlosesten Behauptungen erschüttert. Kein kritisches Organ hat einen unbedingt tonangebenden Einfluß; keins nimmt auf das andere Rücksicht; keine Assoziation der Kräfte ersetzt an Macht, was dem einzelnen fehlt! Und doch kann auch kein einzelner eine Poetik schaffen, welche als gesetzgebender codex auch nur für eine Majorität anerkannte Gültigkeit hätte! Wie weit bin ich von solcher Anmaßung entfernt! Nur ein solches Werk anzubahnen, ist mein Bestreben, indem ich die dichterische Arbeit des Zeitgeistes selbst zu seiner Grundlage mache und als ihr Interpret auftrete, statt eine willkürliche Diktatur nach selbsterfundenen Regeln auszuüben. Und nur wenn die Poesie der Gegenwart anerkennt, daß ich für ihre Bestrebungen und Leistungen die richtige Formel gefunden: dann ist meinem Werk ein gewisser Halt verliehn und eine weiter zeugende Lebenskraft; dann wird es sein Scherflein dazu beitragen, daß die blinde Willkür kritischer Diktatoren nicht mehr begründeten Ruhm verdunkeln und das Publikum irreführen kann, daß die Phrase als Phrase gebrandmarkt wird, die Dichtkunst auf sicheren Bahnen nach festen Zielen ringt und die Nation erkennen lernt, was sie an ihren Dichtern hat.

So möge dies Werk denn hingehn, und wenn es nur die Teilnahme der Leser für die Poesie, besonders für die moderne, erweckt und wachhält, so ist es nicht umsonst geschrieben worden, mögen auch alle höheren Ziele, die mir lockend vor der Seele schwebten, an der Unzulänglichkeit meiner Kraft gescheitert sein!

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die zweite Auflage meiner „Poetik," die inzwischen nötig geworden ist, gibt mir nicht nur die Gewißheit, daß sich das Werk vielfach als Lehr- und Handbuch brauchbar erwiesen hat, sondern berechtigt mich auch zu der Annahme, daß die in demselben vertretenen Prinzipien, namentlich der moderne Standpunkt, den sie behauptet, in immer weiteren Kreisen Anerkennung finden. Ist doch überhaupt ein fester Standpunkt unerläßlich für die Beurteilung gegenüber dem Wirrwarr der heutigen Produktion, wie für die schöpferische Thätigkeit selbst, wenn sie Einfluß gewinnen will auf die Fortbildung unserer Nationallitteratur.

Meine bereits mehrjährige Thätigkeit als Redakteur der „Blätter für litterarische Unterhaltung" hat mir fortwährende Veranlassung gegeben, die in der „Poetik" gewonnenen und festgehaltenen Maßstäbe an der Produktion der Gegenwart zu erproben und so meinen Grundsätzen stets neue Bewährung und Vertiefung auf der einen und weiterreichenden Einfluß auf der andern Seite zu sichern. So vielseitig und vielbeweglich die neue dichterische Thätigkeit ist: so haben mir ihre Schöpfungen doch keine Veranlassung zu Zugeständnissen gegeben, welche über die in dieser „Poetik" gezogenen Linien hinausgegangen wären. Meine Prinzipien haben mir bei der kritischen Anwendung nie versagt. Die Gegner mögen über Einseitigkeit klagen, der Inkonsequenz werden sie mich nicht beschuldigen können. Einzelne Resultate der Kritik in bezug auf bedeutendere litterarische Erscheinungen der Gegenwart sind an geeigneter Stelle in diese neue Auflage aufgenommen worden.

Es wäre ein Leichtes gewesen, den Umfang des Werkes zu verdoppeln, namentlich durch litterarhistorische Erläuterungen bei der Entwickelung der einzelnen Gattungen; doch war hier durch die nächsten Zwecke des Werkes und bei der Rücksichtnahme auf ein größeres Publikum eine Beschränkung geboten, welche dem Ehrgeiz, durch wissenschaftliche Grundlegungen auch der gelehrten Welt manche neue Ausführung und Darlegung näherzubringen, unwillkommen sein mochte, aber durch das praktische Bedürfnis gebieterisch gefordert wurde. Gleichwohl sind einzelne Hauptstücke, namentlich das fünfte, welches die Lehre von den Bildern und Versmaßen enthält, wesentlich durch neue Beispiele und Entwickelungen bereichert, ebenso sind überall neue Untersuchungen wie neue Schöpfungen berücksichtigt und es ist auch manches Ergänzende aus älteren Litteraturen aufgenommen worden.

Möge das Werk auch in dieser neuen Gestalt dieselbe freundliche Aufnahme finden, die ihm in der früheren zu teil geworden ist und was an ihm ist, dazu beitragen, die litterarische Bewegung der Gegenwart zu klären, dichterischen Bestrebungen einen festen Halt zu geben und eine immer größere Schar von Gleichgesinnten um einen Mittelpunkt zu versammeln, der die zersplitterten Richtungen energisch zusammenfaßt. Vor allem aber sei das Werk der Jugend empfohlen; denn der Jugend gehört die Zukunft!

Leipzig, den 1. Oktober 1869.

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur dritten Auflage.

In kurzer Zeit ist eine dritte Auflage meiner „Poetik" nötig geworden: ein Erfolg, der bei einem sich nicht gerade als Schulbuch empfehlenden Werke immerhin genug ins Gewicht fällt, um den Verfasser zu der Hoffnung zu ermutigen, sein Werk werde auch ferner dazu beitragen, daß unsere Litteratur sich nach immer klarer erkannten Prinzipien aus dem modernen Geiste heraus fortentwickele und alles Akademische, Dilettantische, Lebensunfähige, dessen Überwucherung noch viele wahrhaft keimkräftigen Triebe erstickt, immer mehr von sich abstoße. Die Anregungen der „Poetik" sind für die Produktion nicht verloren gewesen; eine eifrigere Pflege der höheren lyrischen Gattungen ist in jüngster Zeit unverkennbar; die Hinweise auf die gereimten Odenstrophen, auf das komische Epos sind nicht erfolglos geblieben. Auch ist mein Werk in Schulpoetiken in einer Weise ausgeschrieben worden, die über das Maß wünschenswerter Propaganda hinausgeht. Meine Anschauung, daß eine „Poetik" nicht bloß die Summe der bisherigen ästhetischen Einsichten auf dem Gebiete der Dichtkunst zu ziehen hat, sich nicht in toten Definitionen und Klassifikationen erschöpfen darf, sondern mit reformatorischem Eifer an dem Bau unserer Nationallitteratur mitschaffend wirken soll, eine Anschauung, die ich, soweit meine Kräfte reichen, in diesem Werke zu verwirklichen suchte, scheint mithin nicht unfruchtbar geblieben zu sein und hat wenigstens bei vielen schöpferischen Talenten Anerkennung gefunden.

Die vorwiegende Rücksicht, nicht durch Vergrößerung des Umfangs den Wirkungskreis des Werkes zu verkleinern, hat mich bestimmt, die Zusätze in dieser Auflage nur auf das Wünschenswerteste zu beschränken. Einzelne neue Entwickelungen finden sich in den Abschnitten: „die Dicht-

kunst und die Musik," „die produktive Phantasie," „das dichterische Kunstwerk," „Wesen und Begriff des Dramas"; außerdem ist die Lehre von den „Bildern und Figuren" durch neue Beispiele erläutert worden, sowie auch neue Hinweise auf litterarische Erscheinungen und Verbesserungen einzelner Fehler und Irrtümer nach sorgfältiger kritischer Sichtung stattgefunden haben.

So möge auch die dritte Auflage der „Poetik" sich der gleichen entgegenkommenden Teilnahme erfreuen, wie die früheren, den Schaffenden ein festeres Ziel geben und das Urteil über Dichtwerke, das nur zu oft parteiischer Beeinflussung unterliegt, nach Kräften läutern und selbständig machen.

Leipzig, im April 1873.

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur vierten Auflage.

Der rasche Erfolg, den auch die dritte Auflage dieser Poetik davongetragen, konnte den Verfasser nur bestimmen, den bisherigen Umfang des Werkes auch ferner festzuhalten und der Versuchung zu widerstehen, welche für ihn in der weiteren Ausarbeitung einzelner Abschnitte, besonders in dem größeren Reichtum der herangezogenen Beispiele zur Erläuterung der Theorie liegen mußte. Es sind nur hin und wieder neue Hinweise in den Text verwebt, einzelne Beispiele neu hinzugefügt, andere ältere durch solche von größerer Beweiskraft oder modernerem Interesse ergänzt worden. Auch ganz neue Abschnitte hinzuzufügen war keine Veranlassung, da die Poetik sich gerade in ihrer jetzigen Gestalt als willkommenes Handbuch bewährt hat. Dagegen ist das ganze Werk einer eingehenden Revision unterzogen worden, die sich auch auf größere typographische Gleichmäßigkeit erstreckte, besonders was den gesperrten Druck betrifft. Die Verbreitung dieses Hand- und Lehrbuches, welches nicht bloß den dichterisch Strebenden für ihr Schaffen, sondern auch dem ganzen gebildeten Publikum für das Verständnis der Dichtwerke förderliche Hinweise geben will, ist mir ein erfreuliches Zeichen, daß das Überfluten des Stoffartigen, des Sensationellen, des geistreich Prickelnden in der Litteratur noch nicht jene Dämme eingerissen hat, welche den Tempel der Dichtung als einen Tempel der Kunst, den Musen heilig in neuer wie in alter Zeit, gegen solche Verwüstungen schützen. Ich bin mit jenen eindringenden Tendenzen insoweit einverstanden, daß die Zeit der erhabenen Langeweile auch in der Litteratur vor-

über ist und daß die Dichtung vom modernen Geist durchdrungen sein soll; aber ich wahre das Gesetz des Schönen und die erkannte und bewährte Regel der Kunst auch für die Schöpfungen des neuen Geistes, welche sonst nach raschen Erfolgen rascher Vergänglichkeit verfallen würden.

Leipzig, im Januar 1877.

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur fünften Auflage.

Was ich in dem Vorwort zur vierten Auflage gesagt, kann ich hier in der Hauptsache nur wiederholen. Groß war für mich auch diesmal die Verlockung, diese „Poetik" durch eine Fülle von Detail, namentlich nach der technischen Seite hin, bei der Darstellung der Bilder und Figuren, der Prosodie und Metrik, der Versmaße und Strophen, sowie durch eine Menge neu herangezogener Beispiele zu erweitern und sie in ein umfangreiches möglichst erschöpfendes Lehrbuch zu verwandeln. Doch ich habe mich von diesen Verlockungen zu größerer Gründlichkeit und Vertiefung, sowie zu unbeschränkter Ausbreitung über den Reichtum eines von Jahrtausenden gebotenen Stoffes nicht bestimmen lassen, das für ein lehrhaftes Handbuch und handliches Lehrbuch gebotene Maß zu überschreiten. Durch solche Erweiterung der ursprünglichen Anlage wäre es in allen seinen Verhältnissen verschoben worden und wenn ihm in vieler Hinsicht der Vorzug der Präzision und Prägnanz zugeschrieben worden ist, so hätte es gerade auf diesen Vorzug verzichten müssen. Ein schon der ganzen Anlage nach umfangreiches Werk über den gleichen Stoff ist die überaus fleißige „deutsche Poetik" von Konstantin Beyer (1882), von welcher der erste sehr voluminöse Band vorliegt und welche, wie in diesem, auch in den in Aussicht gestellten beiden folgenden gewiß die reichste Fülle von Studien und Beispielen bieten wird.

In dieser neuen Auflage hab ich indes vieles verbessert, manche nicht unwichtigen Zusätze gemacht, den Kreis der Beispiele etwas erweitert, neuauftauchende Richtungen und Theorieen gewürdigt, und so darf ich hoffen, daß das Werk in dieser Gestalt zu den alten Freunden auch neue finden werde!

Leipzig, im Februar 1882.

Rudolf von Gottschall.

Inhalt des ersten Bandes.

Einleitung.

Seite

Geschichte der Poetik 1

Erste Abteilung.

Begriff und Wesen der Dichtkunst.

Erstes Hauptstück.

Die Poesie im System der Künste.

Erster Abschnitt. Das Schöne und die Kunst 19
Zweiter „ Die Dichtkunst 27
Dritter „ Die Dichtkunst und die Malerei 32
Vierter „ Die Dichtkunst und die Musik 46
Fünfter „ Die Poesie und die Prosa 55

Zweites Hauptstück.

Der Geist der Dichtkunst.

Erster Abschnitt. Die dichterische Stoffwelt 66
Zweiter „ Die produktive Phantasie 84
Dritter „ Idealismus und Realismus 99
Vierter „ Der Dichter und der Zeitgeist 107
Fünfter „ Das dichterische Kunstwerk 113

Drittes Hauptstück.

Die Technik der Dichtkunst.

Erster Abschnitt Das dichterische Wort 134
Zweiter „ Bilder und Figuren 153
A. Bilder 155
1. Die Vergleichung 155
2. Die Metapher 160
3. Die Personifikation 167
4. Die Hyperbel 173
5. Die Metonymie 178
B. Figuren 181

Seite

Dritter Abschnitt. Über den Gebrauch des bildlichen Ausdrucks 190
Vierter „ Vers und Reim 208
Fünfter „ Die vorzüglichsten Versmaße 223
1. Das trochäische Versmaß 223
a) Die trochäische Dipodie 224
b) Dreifüßige Trochäen 224
c) Vierfüßige Trochäen 225
d) Fünffüßige Trochäen 227
e) Sechs- und siebenfüßige Trochäen 228
f) Der trochäische Tetrameter 228
2. Das jambische Versmaß 229
a) Die jambische Dipodie 230
b) Der drei- und vierfüßige Jambus 230
c) Der fünffüßige Jambus 232
α. Das Sonett 236
β. Die Stanzen, die ottave rime 237
γ. Die Terzine 239
d) Der sechsfüßige Jambus 241
α. Der Trimeter 241
β. Der Alexandriner 242
e) Der achtfüßige Jambus (Tetrameter) 243
3. Das daktylische Versmaß 244
α. Zwei- und mehrfüßige Daktylen 244
β. Der Hexameter 245
γ. Der Pentameter 247
4. Das anapästische Versmaß 248
a) Die anapästische Dipodie 248
b) Der vierfüßige Anapästus 248
c) Der achtfüßige Anapästus (Tetrameter) 249
Sechster Abschnitt. Altdeutsche, antike, orientalische Strophen 249
1. Der altepische Vers 249
2. Die Nibelungenstrophe 252
3. Antike Strophen 253
a) Die alkäische Strophe 255
b) Die sapphische Strophe 257
c) Die asklepiadäischen Verse 258
d) Die großen Odenstrophen 260
4. Orientalische Versarten 261
a) Die Ghaselen 261
b) Die Makämen 262

Einleitung.

Geschichte der Poetik.

Die ersten Dichter folgten in naiver Weise den Eingebungen der Begeisterung; das kritische Bewußtsein, das bei jeder freien Schöpfung vorhanden ist, war noch unzertrennlich mit der Inspiration verknüpft. Dem Vorbild des Genius folgten die minder begabten Nachahmer, welche mit *diesem* Vorbilde zugleich die in Fleisch und Blut verwandelte ästhetische Regel überkamen.

Am wenigsten war die orientalische Poesie, welche, wie jenes Riesenbild des Sohnes der Morgenröte unter den ägyptischen Mimosen bei den Berührungen des ersten Sonnenstrahls, hymnenartig bei den Berührungen des Göttlichen ertönte, welche es aber in ihren Schöpfungen kaum zu organischer Gliederung brachte, dazu geeignet, ein klares Bewußtsein in bezug auf die Gesetze des Schönen wach zu rufen. Erst als in Hellas die Kunst ihre klassische Blüte erreicht, ja schon wieder hinter sich hatte, trat die Philosophie auf, um uns über das Wesen des Schönen und die Grundgesetze der einzelnen Dichtgattungen zu belehren.

Eigentümlich ist das Verhalten der beiden größten griechischen Denker zur Poesie. Der dichterische Plato wollte die Dichter aus seiner vollkommenen Republik verbannen, weil sie lügen und verkehrte Vorstellungen verbreiten; der nüchterne, streng logische Aristoteles erwies der Poesie die Ehre, sie in einem Werke von drei Büchern, von denen uns leider! nur eins im Auszuge erhalten ist, einer wissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehn. Dieser Widerspruch erklärt sich nur daraus, daß die ganze platonische Weltanschauung und besonders seine Politik mit Poesie durchdrungen und gesättigt war und daher für die Poesie keine besondere Stätte übrig blieb. Gleichwohl hat Plato über das Wesen des Schönen die

tiefsten Ahnungen gehabt, sowie Aristoteles die Grundsätze der einzelnen Dichtgattungen mit einer noch für den heutigen Tag kanonischen Richtigkeit auseinandersetzte. Mit Platos genialen Anschauungen beginnt die Ästhetik, mit den scharfen Begriffsbestimmungen des Aristoteles die Poetik. Unter der Platane, die über den herrlichen Sprechern des „Phädrus" rauschte, ist die Bedeutung des Schönen zuerst in ganzer Tiefe ausgesprochen worden. Die ewigen Ideen, die Urbilder der Dinge, hat der Geist schon gesehn, eh er in dies sterbliche Leben gebannt wurde — in der gegenwärtigen Welt schaut er Gegenstände, die ihn an jene vollkommenen Urbilder erinnern, und diese nennt er schön. Das Schöne ist also nach Plato die Erscheinung einer ewigen Idee. Im „größeren Hippias" hat Plato diese geniale Anschauung in der gewohnten Weise seiner Dialektik näher zu begründen versucht. Er führt die Schönheit der einzelnen Dinge auf die Idee der Schönheit zurück; er sondert unser Verhältnis zum Schönen von den Verhältnissen zum Nützlichen und Angenehmen; er schafft gleichsam dem Schönen einen reinen Äther für seine Bewegung und unsern Genuß. In der „Republik", wie im „Gastmahl" spricht er von der Begeisterung der Dichter, welche ja in ihrer Form seiner eigenen verwandt war. Das Hineinschauen des Ewigen in die Erscheinung ist der Punkt, wo sich Dichter und Denker begegnen. Der „Enthusiasmus" Platos ist die zeugende Kraft des Poeten und gleichzeitig der elektrische Funke, der durch die Kette der empfangenden Gemüter hindurchsprüht. Die Poetik des Stagiriten dagegen, soweit sie uns überliefert ist, geht wenig auf Untersuchungen über das Wesen des Schönen und den Quellpunkt der dichterischen Begeisterung ein; sie läßt nur hin und wieder, bei der Prüfung der tragischen und epischen Dichtkunst, einige allgemeine Winke, allerdings von großer Tragweite fallen. Mit Recht wird Aristoteles von Lessing der „Euklides" der Poetik genannt, und sein Werk ein ebenso unfehlbares, wie die Elemente des Mathematikers. Es war seine seltene Fähigkeit, auf allen Gebieten die Begriffe zu bestimmen, die Gattungen zu sondern. Alles stand scharf umrissen, klar abgegrenzt vor seinem Geiste; jede Wissenschaft erhielt unter seinen Händen eine systematische Gliederung. In seiner „Poetik" hat er die Unterschiede zwischen der epischen und dramatischen Poesie in mustergültiger Weise dargethan und in bezug auf die letztere in den Lehren von den drei Einheiten, von der Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie, von ihrer Verwickelung und Auflösung ein für allemal die Bahn gebrochen. Daß seine Lehre zahlreichen Mißverständnissen ausgesetzt war, ist bekannt; die französische Dramatik erstarrte durch ihre einseitige Auffassung, und erst ein verwandter

scharf denkender und sondernder Geist, wie Lessing, legte ihren Kern, befreit von den vergänglichen Schlacken, dem prüfenden Auge dar. Daß Aristoteles die Kunst aus dem Triebe der Nachahmung (μίμησις) gleich in den ersten Kapiteln seiner Poetik ableitet, hat nicht nur die ästhetischen Verirrungen eines Batteux hervorgerufen, sondern könnte auch dem modernen Realismus eine scheinbare Begründung geben. Doch ist Aristoteles weit davon entfernt, unter dieser „Nachahmung" ein bloßes Abschreiben der Wirklichkeit zu verstehn. Sonst würde er weder vom Dichter verlangen können, daß er im Trauerspiel bessere Menschen, als seine Zeitgenossen, nachahmen solle*) — eine Stelle, aus der sich schon die Schiefheit des deutschen Ausdruckes „nachahmen" hinlänglich ergibt — noch den physikalischen Poeten (φυσιόλογοι), welche bloß Natur schildern, allen dichterischen Wert absprechen. Das System dieses Naturalismus um jeden Preis, welchen schon Aristoteles aufs entschiedenste verwirft, hat neuerdings in Emil Zola einen eifrigen Apostel gefunden; er ist in Theorie und Praxis ganz der physikalische Poet des Stagiriten.

Die Bedeutung dieser philosophischen Dioskuren Griechenlands ist nun in Jahrhunderten nicht wieder erreicht worden. Die Neuplatoniker, wie Plotin und Proklus, führten nur die platonischen Ideen weiter aus und verwischten zum Teil ihr Gepräge, indem sie die Idee des Schönen in einen abstrakten Begriff verwandelten; andere, wie Longin in seiner bekannten Schrift „über das Erhabene" und Quinctilian, hatten nur rhetorische Zwecke, nur die Bildung des Redners vor Augen. Die Poetik selbst verwandelte sich in eine Rezeptierkunst und behielt diese Gestalt lange Jahrhunderte hindurch, indem sie bald in genialen Aperçus, bald in dürrem Formalismus aufging. Der geistvollste dieser Rezeptenschreiber bleibt immer der weltmännische Quintus Flaccus Horatius in seiner „ars poetica," in welcher er mit jenem liebenswürdigen dichterischen Konversationstone, der ihn auszeichnet, die Pisonen über die Dichtkunst unterrichtet. Ein Weltmann ist in der Regel ein schlechter Systematiker — und so darf man bei Horaz keinen wissenschaftlichen Zusammenhang suchen, selbst davon abgesehen, daß diese Poetik in eine dichterische Form gekleidet war und der Satyren- und Epistelndichter in ihr keineswegs den Ruhm seines leichtspielenden Witzes und seiner gewandten und unterhaltenden Darstellungsgabe einbüßen wollte. Er faßt daher seine Poetik im Stile einer Gastronomie ab, indem er die leckerste Zubereitung der Gerichte lehrt

*) Arist. Poet. κεφ 2: ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ, χείρονας, ἢ καὶ τοιούτους ἀνάγκη μιμεῖσθαι, und am Ende: ἡ δὲ (τραγωδία) βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

und dabei selbst nicht die schärfsten Gewürze seines kaustischen Witzes schont. Ueber das Wesen des Schönen und der Dichtkunst, über die Unterschiede der Gattungen, über die Begeisterung des Dichters erhalten wir keine Aufklärung, wohl aber einzelne treffliche Winke über die dichterische Technik, die sich durch ihren eleganten Lapidarstil dem Gedächtnis einprägen. Der Dichter springt von Bild zu Bild in einer meist zufälligen Ideenassociation und schwingt mit besonderem Behagen die Geißel des Sittenrichters über die litterarischen Zustände Roms. Doch ein feiner Kopf, der so reich war an glücklichen Einfällen, wie Horaz, that auf jedem Gebiete „kühne Griffe", und so finden sich auch in seiner Poetik Regeln und Bemerkungen, die nie veralten, sondern im Gegenteil durch die Zeit an innerer Kraft und äußerer Tragweite gewonnen haben. Die Poetik des Horaz fand zahlreiche Nachahmer unter geistesverwandten Poeten oder solchen, die es zu sein glaubten. Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein suchten einzelne Dichter in Versen die Gesetze der Dichtkunst populär zu machen. Wir erwähnen den Cremoneser Hieronymus Vida (geb. 1507), den Poeten des Schachspiels, welcher in drei Büchern eine dichterische Gesetzgebung in Hexametern veröffentlichte. Wir finden in dieser Poetik manche treffende Bemerkung; aber das Muster des didaktischen Dichters war nicht geeignet, Vertrauen zu seinen Lehren zu erwecken. Er ist ungebührlich weitschweifig und überladen, dabei unglücklich in seinen Bildern, denen alle schlagende Kraft fehlt. Hierzu kommt seine abgöttische Verehrung für Virgil, der ihm hoch über den griechischen Dichtern steht, und aus dessen Werken allein er die Belege für seine Regeln schöpft. Dadurch verfällt er auch in die bedenkliche Einseitigkeit, alle seine Vorschriften fast nur auf die epische Dichtung zu beziehen. Was er im ersten Buche über Erziehung des Poeten mitteilt, gehört einer sehr trivialen Pädagogik an; im zweiten Gesang behandelt er die dichterische Erfindung und Komposition nach dem Vorbilde der Aeneide; im dritten den dichterischen Ausdruck, wobei er über die charakteristische Poesie des Verses, gleichsam über den Geist des Metrums einige glückliche Bemerkungen macht.*)

Dem Beispiele eines Horaz und Vida folgten im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderte zwei verwandte Geister, der Franzose Boileau-Despréaux (geb. 1636) und der Engländer Alexander Pope (geb. 1686). Beide, fein, scharf und witzig, schrieben gleichsam eine Poetik in Epigrammen. Die Werke beider galten lange Zeit als bewunderter Kanon

*) Vidae poeticorum lib. III. v. 365 u. flgde.

äſthetiſcher Regeln. Boileau, in der Blütezeit der klaſſiſchen franzöſiſchen Litteratur, deren Hauptvertreter, wie Corneille ſelbſt über das Weſen der Dichtkunſt nachzudenken liebten, brachte ihren kritiſchen Niederſchlag in Verſe, deren präziſe, ſcharfgeſchloſſene Form eine kanoniſche Sicherheit atmete. Er ging mehr als ſeine Vorgänger auf die einzelnen Arten der Dichtkunſt ein, die er faſt durchweg in einer ſchlagenden Weiſe charakteriſierte. Wie muſterhaft iſt z. B. ſeine Darſtellung des Sonetts.*) Pope, ein mit Horaziſchem Geiſte geſättigter Poet, hat zwar in ſeinem Gedicht: „essay on criticism“ eigentlich die Kritiker kritiſiert, aber dabei über das Weſen der Poeſie viel Treffendes geſagt, indem er ihre höhere Berechtigung gegenüber einer einſeitigen Kritik verteidigt. In der That verdiente dies ebenſo elegante wie witzige Gedicht neu überſetzt zu werden, um unſern modernen deutſchen Zuſtänden einen Spiegel vorzuhalten. Wenn er im zweiten Teile ſeines Gedichtes die Fehler auseinanderſetzt, welche ein richtiges Urteil verhindern, wenn er im dritten das Bild eines anmaßenden Kritikers entwirft, der alle Bücher lieſt und alle Bücher, die er lieſt, angreift:

All books he reads and all he reads assails —

und ihm das Bild des echten Kritikers gegenüberſtellt, der ohne Vorurteil und blinde Rechthaberei auftritt:

Not dully prepossessed, nor blindly right,

deſſen Seele frei von Hochmut iſt, der gerne lobt, wenn die Vernunft auf ſeiner Seite ſteht**); wenn er die Kritiker tadelt, deren anmaßendem Geiſte alle freieren Schönheiten nur als Fehler erſcheinen***), und von einem voll-

*) Art poetique II., 82.
On dit à ce propos, qu'un jour ce Dieu bisare (Apolle)
Voulant pousser à bout tous les rimeurs Français
Inventa du Sonnet les rigoureuses loix;
Voulut qu' en deux quatrains de mesure pareille
La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille,
Et qu' ensuite six vers, artistement rangés,
Fussent en deux tercets par le sens partagés.
Surtout de ce poëme il bannit la licence:
Lui-même en mesura le nombre et la cadence:
Defendit qu' un vers faible y put jamais entrer,
Ni qu' un mot déja mis osât s' y rémontrer,
Du reste il l'enrichit d' une beauté suprême.
Un sonnet sans defauts vaut seul un long poëme.

**) Essay on criticism 641: a soul exempt from pride.
Andlove to praise with reason on his side.

***) Essay on criticism 170.

kommenen Kritiker verlangt, daß er jedes Werk in demselben Geiste lese, in welchem es der Autor geschriebeu hat, daß er nicht da nach unbedeutenden Fehlern suche, wo Begeisterung das Gemüt hinreißt*) — wer erkennt nicht die Tragweite dieser mit ebensovielem Witz wie liebenswürdiger Anmut des Ausdruckes aufgestellten Behauptungen für unsere Gegenwart, welche gerade an kritischer Ueberhebung erkrankt und zahlreiche Porträts zu jenen Popeschen Unterschriften zu geben vermag?

Wenn die Dichter in ihrer Weise, das heißt fragmentarisch in anmutigen und pointenreichen Versen, in einem sich dem Gedächtnis einprägenden Lapidarstile die Regeln der Dichtkunst festzusetzen suchten: so konnten die Gelehrten in einem Zeitalter der wiedererwachenden Wissenschaft nicht hinter jenen Bestrebungen zurückbleiben, nicht ohne Beeinträchtigung der akademischen Würde ein für die Kenntnis des Altertums so wichtiges Gebiet, wie das der Poetik, dem Belieben der Schöngeister überlassen. Wenn diese die Poetik etwas leicht, flüchtig, unsystematisch behandelten: so verfielen die Männer der Wissenschaft in das entgegengesetzte Extrem, indem sie pedantisch die widerstrebende Poesie in einen starren Formalismus bannten! Welch ein Herbarium poetischer Blüten ist die Poetik Scaligers**), das beste Werk dieser Richtung! Wie ertötend wirkt die Sucht, jede dichterische Wendung zu klassifizieren, jeden Ausdruck in das Schema einer rhetorischen oder poetischen Figur zu bringen! In der erstickenden Fülle des gebotenen Stoffes bringt indes Scaliger manches kritisch Anregende, seine Beurteilung römischer Dichter hält sich von der Einseitigkeit eines Vida frei; er würdigt Horaz und Ovid nach Verdienst. Was Fabricius, von Eib, u. a. auf diesem Gebiete humanistischer Kritik leisteten, ja selbst die Werke des berühmten Gerhard Voß***) (geb. 1577), die sich von der ertötenden Systematik Scaligers freihalten, überschritten nicht das Gebiet einer interpretierenden Kritik, waren nur den humanistischen Studien dienstbar und konnten die poetische Entwickelung nicht fördern.

*) Ibid. 233 u. flgde.

**) Die Poetik des Julius Cäsar Scaliger (zuerst aufgelegt 1561) zerfällt in sieben Bücher: historicus, hyle, idea, parasceve, criticus, hypercriticus, epinomis. Das erste Buch gibt eine Notizensammlung über das Theater, die Spiele, die musikalischen Instrumente der Alten; das zweite behandelt vorzugsweise die Metrik, das dritte den Inhalt der Poesie und die Lehre von den Figuren, das vierte den Stil, die Schreibweise; das fünfte gibt eine praktische Kritik, Erläuterungen, die aus den Parallelstellen klassischer Dichter geschöpft sind; das sechste eine litterarische Kritik, die mit den neulateinischen Poeten beginnt und bis auf Horaz und Ovid zurückgeht; das siebente einen fragmentarischen Anhang.

***) Gerardi Joannis Vossii de artis poeticae natura ac constitutione (1647), institutionum poeticarum libri tres (1647).

Gleichzeitig mit diesen gelehrten Regelsammlungen über die Dichtkunst entwickelte die Volkspoesie der Meistersänger die erste, noch schüchterne deutsche Poetik in den Tabulaturen. An Formalismus konnten diese Regeln der Handwerkspoesie kühn mit den überfeinen Distinktionen der Gelehrten wetteifern; nur standen sie in unmittelbarem Zusammenhang mit der dichterischen Praxis und waren überdies wegen ihrer Dürftigkeit leicht zu übersehen. Ebenso dürftig blieb die erste in deutscher Sprache geschriebene Poetik des Altmeisters der schlesischen Dichter, Martin Opitz, welche schon in ihrem halbdeutschen, halblateinischen Titel das Bestreben jener Schule charakterisierte, die humanistischen Studien mit der deutschen Nationalpoesie zu vermitteln*). Das Vertrauen des wackeren Altmeisters auf die poetische Kraft der Muttersprache und darauf, daß unser Land unter keiner „so rauhen und ungeschlachten Luft" liege, „daß es nicht ebendergleichen zur Poesie tüchtige ingenia könne tragen," bildet die eigentliche Glanzseite des Büchleins, welches die Lehren von dichterischer Erfindung und Disposition, von der Zubereitung und Zier der Worte, von den Reimen nur flüchtig streift und sich weder durch reichhaltigen Inhalt, noch durch geschickte Definitionen auszeichnet.**) Dennoch war damit für die deutsche Poetik die Bahn gebrochen — und ein Jahrhundert später gab der kritische Leipziger Diktator Johann Christoph Gottsched seinen „Versuch einer kritischen Dichtkunst" (1750) heraus, welcher, wie man auch über seine Bedeutung denken mag, doch einen bedeutenden Fortschritt gegen die schüchterne „Poeterey" des schlesischen Dichters bekundet. Gottsched hat sich mit seinem kalten und klaren ostpreußischen Verstande unleugbare Verdienste um die deutsche Poesie erworben, wenn ihm auch das Organ für die freieren dichterischen Schönheiten fehlte und er zu sehr der farblosen Korrektheit der französischen Muster nachstrebte. Sein Kampf gegen den Schwulst und die Übertreibungen der zweiten Schlesischen Dichterschule, selbst seine Verbannung des Hanswurfts von der deutschen Bühne, welcher seine stereotypen Unfläthereien weder zur Zierde, noch zum Heile gereichen konnten, sind noch immer nicht nach Gebühr gewürdigt, weil die nachstrebende jüngere Generation in ihrem siegreichen Kampfe gegen die

*) Martini Opitzii von Boberfelt Prosodia germanica, Oder gantz new Corrigirtes und verbessertes Buch von der Teutschen Poeterei: Frankf. 1634.

**) Man vergleiche z. B. die Definition der Tragödie: „die Tragoedie ist an der majestet dem Heroischen getichte gemesse, ohne das sie selten leidet, das man geringe standespersonen und schlechte Sachen einführe: weil sie nur von Königlichem Willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vatermördern, Brande, Blutschanden, Kriege und Aufruhr, Klagen, Heulen, Seufftzen und dergleichen handelt."

Steifheit der Gottschedschen Poetik die Sympathien unserer Zeit für sich hat. Grade diese Poetik ist wohl das beste Werk des Leipziger Kritikers. Übersichtlich und faßlich geordnet, ansprechend stilisiert, klar, wenn auch oberflächlich in den Begriffsbestimmungen, überall Zeugnis ablegend für die Belesenheit des Autors in der klassischen, französischen und neuern deutschen Litteratur, nimmt die Poetik Gottscheds eine Stellung in der letzteren ein, welche in dieser Weise, dem Fortschritt der Zeit entsprechend, nicht wieder ausgefüllt worden ist. Was der Kritiker über den Charakter und guten Geschmack eines Poeten, über poetische Nachahmungen, über poetische Worte, Perioden, Figuren, über die poetische Schreibart sagt, hat meistens seinen guten Grund, und nur dem besondern Teil fehlt bei einzelnen treffenden Bemerkungen die tiefere Einsicht in das Wesen der einzelnen Dichtgattungen.

Gegenüber diesem, vorzugsweise auf die Reinheit des Geschmackes hinarbeitenden Werke verfocht nun Breitingers „Kritische Dichtkunst" (2 Bde., 1740) eine phantasievollere Richtung, stellte die englischen Muster den französischen gegenüber und gab den Anstoß zum Streit der Schweizer und der Anhänger Gottscheds und damit zur fruchtbringenden Fortentwickelung deutscher Poesie. Der ganzen bisherigen Poetik fehlte es indes an einem höheren Prinzip. Eine gründliche Reform auf diesem Gebiete konnte daher erst stattfinden, als die Ästhetik selbst durch die Fortschritte der Philosophie einen tiefern Inhalt gewonnen hatte, während gleichzeitig die geniale Praxis großer Dichter neue Muster schuf. Die seltene Vereinigung bedeutender Denker und Dichter, welche die Blüte unserer Nationallitteratur bezeichnet, mußte die Fundamente einer neuen Ästhetik legen, deren Entwickelung wir, da wir keine Geschichte der Ästhetik schreiben, nur in allgemeinen Umrissen andeuten können.

Nach einem Prinzip des Schönen hatten französische und englische Philosophen und Kunstrichter gesucht. Batteux, verführt durch die μίμησις des Aristoteles, glaubte es in der Nachahmung der schönen Natur gefunden zu haben: eine flache und äußerliche Auffassung, welche durch Ramler und andere auch in Deutschland verbreitet wurde*).

Die englischen Sensualisten Shaftesbury, Hutcheson, Adam Smith, Hogarth und vor allen der geistreiche Edmund Burke, faßten ebenfalls das Schöne zu äußerlich und sonderten das ästhetische Gebiet nicht vom moralischen und politischen. Erst der Deutsche Alexander Gottlieb Baumgarten (geb. 1714), ein Schüler Wolfs, legte die

*) Ramler übersetzte Batteux „Cours de belles-lettres (4 Bde., 1753).

Fundamente der Ästhetik als einer selbständigen Wissenschaft*). Das Schöne besteht nach ihm darin, daß die Vollkommenheit einer Sache in ihrer Erscheinung wahrgenommen wird. Doch gehört nach der Wolffschen Lehre die Wahrnehmung den niederen Seelenkräften an, sodaß das Schöne, das Genie in der Baumgartschen Auffassung in eine allzuniedrige Sphäre herabgedrückt wird. Die Nachfolger Baumgartens, besonders Sulzer, suchten den Begriff des Vollkommenen näher zu erörtern; doch kamen sie über die platonische Vermischung des Guten und Schönen nicht hinaus. Auch Johann August Eberhard (geb. 1739), welcher die Wirkung des Schönen im leichten und gefälligen Spiele der Seelenkräfte suchte, vermochte nicht der Ästhetik eine tiefere Grundlage zu geben; wohl aber hat er sie zuerst in einer leichten klaren, faßlichen Weise durchgearbeitet, alle Zweige der Kunst im einzelnen nicht ohne Sachkenntnis und in gefälliger Darstellung behandelt und auch der „Poetik" im vierten Bande seines „Handbuches der Ästhetik" (1803—5) eine eingehende Besprechung gewidmet. Dies nicht ohne französische Grazie geschriebene Werk enthält treffende Einzelnheiten, welche auch für die Gegenwart nicht veraltet zu nennen sind. Freilich darf man nicht vergessen, daß der Hallenser Ästhetiker bereits unsere klassischen Meisterwerke als Musterbilder ins Auge fassen konnte.

Die Gedankenwelten, welche Kant und Fichte geschaffen, mußten auch für das Schöne eine Stätte bereiten. Kant nahm die Lehre vom Schönen in seine „Kritik der Urteilskraft" auf: doch konnte er, seinem ganzen Standpunkte nach, die schönen Gegenstände der Natur und Kunst nur von seiten des sie beurteilenden Geistes auffassen und so das selbstständige Wesen des Schönen nicht ergründen. Gleichwohl hat er das ästhetische Urteil selbst so scharf bestimmt, daß er durch diese Bestimmung einen Fortschritt der Ästhetik möglich machte. Er leitet dies Urteil aus dem freien Spiele des Verstandes und der Einbildungskraft her. Es ist interesselos, ohne Beziehung auf die Zwecke unsers Willens, erkennt nur die innere Zweckmäßigkeit des Gegenstandes an; es ist von allgemeiner Gültigkeit und innerer Notwendigkeit. Der große sittliche Revolutionär Fichte, dem die Welt nur eine Schranke für den rastlos strebenden Geist war, der sie ewig zu überwinden und aus sich zu erzeugen suchte, hatte dennoch einen für eine geniale ästhetische Auffassung fruchtbaren Gesichtspunkt, den Solger auf der einen, die Romantiker auf der andern Seite weiter entwickelten.

*) „De nonnullis ad poëma pertinentibus" (1735); „Aesthetica" (2 Bde. 1750—1758). „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften" (3 Bde., 1748—1750), nach seinem Ableben von Meier herausgegeben.

Inzwischen war, in Beispiel und Lehre, unsere klassische Poetik ans Licht getreten, wie wir wohl die Summe jener ästhetischen Einsichten nennen dürfen, die in den Werken eines Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Jean Paul enthalten sind und den großartigen Aufschwung unserer Litteratur sowohl bewirkten als begleiteten. Es ist eine in allen Zeiten unbestreitbare Wahrheit, daß große Dichter auch große Denker sind, eine Erscheinung, die indes vorzugsweise für die klassische Blütenepoche unserer Litteratur bezeichnend ist. Kunst und Wissenschaft gingen Hand in Hand; die Produktion war von einer nimmer schlummernden Kritik begleitet, und die Siege, die der Genius auf dem Gebiete der Poesie erfocht, suchte er selbst wissenschaftlich zu verwerten und für die Ästhetik fruchtbringend zu machen. Zu allen Zeiten zwar sind große Dichter wahrhaft große Geister gewesen, und es würde auf unsere Epoche ein trauriges Licht werfen, wenn die Poeten der Miniaturlyrik, die auch geistig das Format ihrer Werke nicht überschreiten, ihre Tonangeber werden könnten; aber niemals hat sich diese geistige Bedeutung so einstimmig auf das ästhetische Gebiet geworfen und die Gesetze der Kunst und des Schönen zu entdecken gesucht. Durch diese innige und untrennbare Verbindung der schaffenden Kraft und sinnenden Einsicht wird aber andererseits der revolutionäre Charakter unserer klassischen Epoche angezeigt, welche auf jedem Wege, praktisch und theoretisch, die neue Bahn brechen wollte: ein Charakter, der deutlich genug verrät, daß sie mehr der Beginn, als der Abschluß einer neuen litterarischen Ära ist. Diese klassische Poetik nun ist formlos; sie ist in Abhandlungen, Briefen, Fragmenten, Maximen, Skizzen enthalten; aber dennoch ergänzt sie sich und greift ineinander; denn der Genius hat sie geschrieben, und zwar der Genius, der sich nicht isolierte auf irgend einem schöngeistigen Patmos, um ganz besonderen Offenbarungen zu lauschen, sondern der im bewußten und gewollten Zusammenhang blieb mit seiner Zeit und den gleichstrebenden Geistern.

Den kritischen Teil dieser Poetik hat der scharfsinnige Lessing geschrieben. Es lag in der eigentümlichen Natur dieses seltenen Mannes, daß er, um zu wirken, eines gegebenen Stoffes bedurfte, wie der Chemiker, welcher nur die gegebenen Stoffe komponieren und dekomponiren kann, aber gerade in der Analyse die schönsten Entdeckungen macht. Wie der chemische Prozeß seine eigene Wärme erzeugt: so der kritische Prozeß bei Lessing. Wenn er auch die Teile in der Hand behielt, fehlt ihm doch nie das geistige Band. Ebenso bedurfte seine rüstige Natur der Polemik — Schlag auf Schlag — da sprühten erst die Funken heraus! Sein „Laokoon", in welchem er die Grenzen der Dichtkunst, der Plastik und

der Malerei aus einem einzigen Beispiele zu entwickeln suchte; seine „Hamburger Dramaturgie", welche oft an unbedeutenden Theaterstücken das Wesen der dramatischen Dichtkunst darlegte, das richtige Verständnis des Aristoteles durch die scharfsinnigsten Untersuchungen förderte und die deutsche Dichtkunst von den Fesseln des französischen Geschmacks befreite, sind solche Thaten einer schöpferischen Kritik, die gerade bei dem Aufräumen eines Augiasstalles ihre herkulische Kraft am meisten bewährt. Wie Lessing der schroffe Mann des Prinzips, der scharfen Sonderung und Begrenzung: so ist Herder das nachempfindende Gemüt, mit ästhetischer Feinfühligkeit begabt, um allen Zeiten und Nationen die Schätze des Schönen abzugewinnen. Lessing geht negativ zu Werke; er erringt das ästhetische Resultat, indem er das einzelne Kunstwerk opfert; Herder verfährt positiv; er opfert sich selbst dem Kunstwerk, er fühlt und lebt sich in dasselbe hinein, und über dieser nachdichtenden Hingebung schwebt der eigentümliche Duft der Schönheit. Wo Lessing Kritiker ist, bleibt Herder Interpret, gleichsam ein Dichter aus zweiter Hand! Sein Hauptwerk in diesem Sinne ist: „der Geist der hebräischen Poesie", in welchem er mit dichterischer Weihe und Schwung die Psalmensänger und Propheten des alten Testamentes reproduzierte und dadurch mehr zu ihrem wahren Verständnis beitrug, als eine Menge höchst gelehrter Theologen, welche gerade die wichtigste Auslegungsweise jener Offenbarungen, die ästhetische, verschmähten. In den „Stimmen der Völker" zeigte Herder denselben ästhetischen Sinn, jenen feingeistigen Siderismus, der die verborgenen Metalladern des Schönen aufzuspüren weiß. Er bereicherte die klassische Poetik mit einer herrlich interpretierten Mustersammlung — wir brauchen bloß noch an seinen „Cid" zu erinnern, um die Vollständigkeit seiner Anthologie, die er aus allen Zeiten und Zonen zusammentrug, anschaulich zu machen.

Schiller und Goethe lassen sich hier nicht getrennt nennen! Haben sie doch in ihrem „Briefwechsel" die folgenreichsten Betrachtungen über epische und dramatische Poesie zusammen niedergelegt und zusammen in ihren „Xenien" den kritischen Imperatorenthron errichtet, von dem sie den Föderalismus der deutschen Litteratur in den Staub schmetterten. Daß Schiller von der Idee des Schönen und Goethe von seiner Erscheinung ausging, war gerade der Grund, daß sie in der Mitte des Weges sich begegnen mußten! Schiller schrieb den allgemeineren Teil der „klassischen Poetik"; er war ihr Metaphysiker. In der That sind seine ästhetischen Verdienste groß genug, um ihm in dieser Wissenschaft einen selbständigen Platz zu sichern. Er hob die Einseitigkeit des subjektiven Kantschen Standpunktes auf und machte

zuerst die Idee der Schönheit in ihrer freien Selbständigkeit geltend. In seinen Aufsätzen: „über die tragische Kunst", „über das Erhabene", „Anmut und Würde" entwickelt er dieselben Ideen, die er mit dichterischer Prägnanz in seiner Lyrik ausspricht. Hier strebt er mit einer platonischen Begeisterung nach der Vermählung der Wahrheit und Schönheit, nach der Versöhnung von Wissenschaft und Kunst; dort nennt er die Schönheit die Bürgerin zweier Welten, deren einer sie durch Geburt, der anderen durch Adoption angehört, indem sie ihre Existenz in der sinnlichen Natur empfängt und in der Vernunftwelt das Bürgerrecht erhält. Der beurteilende Geschmack aber soll diese Vermittelung zwischen Sinnlichkeit und Geist übernehmen, Anschauungen zu Ideen adeln und die Sinnenwelt in ein Reich der Freiheit verwandeln. Und wenn Schiller in seiner „ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts" der Schönheit wieder einen pädagogischen Zweck unterzuschieben scheint, so verschwindet dieser Schein alsbald, indem gerade diese Abhandlung das Ideal der Schönheit als die Einheit der Realität mit der Form, als das Ideal der Menschheit selbst entwickelt. Von einzelnen Teilen der Poetik kamen Schillers Bestrebungen am meisten der Tragödie zugute, indem er sich mit Vorliebe der Begriffsbestimmung des Pathetischen und Erhabenen hingab. Seine Unterscheidung zwischen „naiver" und „sentimentaler" Dichtungsweise hat mehr einen litterarhistorischen, als philosophischen Wert. Goethe dagegen, der Naturalist, der von dem einzelnen Phänomen ausging, beschäftigte sich mehr mit Kunstbetrachtung und zeigte hierbei dasselbe intuitive Genie, das seiner Naturforschung einen so bedeutenden Wert gegeben hat. In seinen „Propyläen", in seinen „Schriften über Kunst und Altertum" hat er sich vorzugsweise über bildende Kunst und Malerei, und zwar auch mehr über die äußerlichen Seiten derselben ausgesprochen. Dagegen enthalten seine „Briefe", seine „Maximen", seine später veröffentlichten Gespräche eine Fülle jener sinnigen Reflexionen über die Poesie, wie sie aus einem mit ihren höchsten Aufgaben und ihrer Technik gleich vertrauten Sinne ungezwungen hervorgehen, ohne die charakteristische Vorliebe des Dichters für das Plastische und Epische zu verleugnen. Goethe fügte dem Schatze der klassischen Poetik die Maximen der Kunstbetrachtung und Offenbarungen ihrer technischen Geheimnisse hinzu.

Noch fehlte der klassischen Poetik ein wesentlicher Abschnitt; der Humor war von jenen großen Genien nicht in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen worden. Der reichbegabte Geist Jean Pauls war vor Allen berufen, diesen Abschnitt zu ergänzen. In seiner „Vorschule der Ästhetik", in welcher über das Wesen der Dichtkunst, besonders über den dichterischen

Stil die geistreichsten und schlagendsten Reflexionen enthalten sind, kamen auch zuerst der Humor, die Ironie, der Witz zu ihrem vollen ästhetischen Recht. Vom Geiste der britischen Humoristen genährt, in Deutschland selbst Meister und Muster dieses Stiles, verschmolz Jean Paul Regel und Beispiel in seltenster Weise; er sprach humoristisch über den Humor, witzig über den Witz; aber mit diesen Blitzen seines Genius erhellte er das ganze Wesen des Komischen in einer so schlagenden Weise, daß die späteren Ästhetiker sich nur an seine Erklärungen anschließen konnten. Zugleich sehen wir an Jean Paul am deutlichsten das Hervorgehen der klassischen Poetik aus einer praktischen Nötigung, ihren innigen Zusammenhang mit der Produktion der Dichter. Auch Jean Paul fühlte das Bedürfnis, seine Schöpfungen, seine Dichtweise zu rechtfertigen, weil für den Humor in Deutschland keine ästhetische Richtschnur bestand. So trat er auf als Gesetzgeber für ein Gebiet, das er thatsächlich in Besitz genommen, und dessen Besitz er in ein gutes Recht verwandeln wollte. In der That macht unsere klassische Epoche den Eindruck litterarischer Anfänge, so sehr man auch vom Gegenteil durchdrungen zu sein scheint; die Autoren gleichen jenen Ansiedlern, die mit gezogenem Schwert hinter dem Pfluge hergehen, um das urbar gemachte Land gegen alle Angriffe zu verteidigen.

Die romantische Poetik setzte das Werk der klassischen weiter fort, nur daß das dichterische Talent ihrer Vertreter bei weitem geringer war und die kritische Richtung mehr in eine litterarhistorische überging. Das Prinzip dieser Poetik war bekanntlich die Ironie, welche sie aus dem Fichteschen System herleitete, und die ein großer Kunstphilosoph, Solger, in seiner „Ästhetik“ (1829) und in seinem „Erwin“ (2 Bde., 1815) als den Mittelpunkt der künsterischen Thätigkeit entwickelt. In der Fichteschen Welt, in welcher der Geist in unaufhörlichem Ringen mit der Natur begriffen ist, kann das Schöne keine bleibende Stätte finden; es ist dort nur ein flüchtiges Aufleuchten der Idee, ein Ideal, das in seinem Erscheinen verschwindet. Die Erscheinungswelt selbst ist nichtig, und „die Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt,“ ist die künstlerische Ironie*). Diese Begriffsbestimmung Solgers, der in seinen Werken eine tiefe Einsicht in das Wesen des Schönen und der Kunst bekundet, unterscheidet sich durchaus von der Auslegung, welche die Romantiker diesem Begriff unterschoben. Bei Solger ist die Welt nichtig, gegenüber der göttlichen Idee;“ bei den Romantikern ist sie nichtig, „gegenüber der Willkür des Künstlers, der mutwillig mit jedem Gehalte spielt, für welchen es

*) Solger, „Vorlesungen über Ästhetik“ S. 125.

kein bindendes Gesetz gibt, weil das Genie, ein selbstsüchtiger Despot, nur seinen eigenen Launen folgt. Das war die Ironie, aus der die Lucinde hervorging und zugleich die christliche Kunst", der Phantasus und die Shakespearomanie, die fromme Pfalzgräfin und das politische Wochenblatt, die Begeisterung für jede Reaktion und die Reaktion gegen jede Begeisterung; es war die Ironie, die aus dem „Athenäum" und der „Europa" der beiden Schlegel orakelte und zuletzt die Welt- und Litteraturgeschichte zu einer Apotheose des Katholizismus verfälschte. Doch auch hier war die Vereinigung zwischen Theorie und Praxis unverkennbar; auch diese ästhetische Gesetzgebung sollte eine thatsächliche Umwälzung der Litteratur zu rechtlicher Geltung bringen. Ihre Verdienste bestehen teils darin, daß sie der deutschen Lyrik den Kreis der romantischen Dichtformen eroberte und auf die orientalischen hinwies, daß sie Shakespeare und Calderon lebensfähig auf die deutsche Bühne verpflanzte und daraus fruchtbare Gesichtspunkte für die Entwickelung des deutschen Dramas gewann, die sie freilich in der eigenen Praxis mißverstand oder verleugnete, teils in der Geltendmachung eines volkstümlichen Prinzips, gegenüber der antikisierenden Richtung der Klassiker, wenngleich diese Volkstümlichkeit eine verkehrte war, indem sie auf mittelalterlichen Voraussetzungen beruhte. Tiecks „dramaturgische Blätter" und August Wilhelm Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst" sind die epochemachenden Werke der romantischen Poetik.

Die ästhetische Wissenschaft selbst wurde von den Koryphäen der Philosophie, Schelling und Hegel, weiterentwickelt. Der Standpunkt Schellings, die intellektuelle Anschauung, mußte für die Philosophie der Kunst sehr fruchtbar werden; in der That fand er in ihr das allgemeine Organon der Philosophie und den Schlußstein des ganzen Gewölbes.*) Die Natur ist zweckmäßig, ohne zweckmäßig hervorgebracht zu sein; in der Kunst ist nicht nur das Produkt, sondern auch die Produktion zweckmäßig, ohne das Bewußtlose, den inneren bewältigenden Drang, die Macht des Genius auszuschließen. Er nennt die Kunst „die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt;" das Dichtungsvermögen aber, „die Einbildungskraft und die idealische Welt der Kunst die höchste Potenz der produktiven Weltanschauung." Über das Verhältnis der Kunst zur Natur spricht er sich in seiner vortrefflichen Rede**) dahin aus, daß nicht die tote Reproduktion der Natur das Wesen der Kunst sein könne, sondern das Produziren der Idee, welche in der Natur sich darstelle. Die höchste Stellung, welche Schelling der

*) Schelling, „System des transcendentalen Idealismus" S. 19.

**) „Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur." Schellings gesammelte Schriften. I. S. 342–396.

Kunst einräumte, wurde ihr zwar von Hegel nicht zuerkannt; aber dieser gründliche, systematische Denker, der nicht bloß alle Wissenschaften in ein großes System vereinigte, sondern auch jede einzelne wieder mit seltenem Talent architektonisch ausbaute, gab auch das erste Lehrgebäude der „Ästhetik," mit vorzüglicher Berücksichtigung der historischen Entwickelung der Kunst und mit scharfer Begriffsstimmung der einzelnen Künste. Die Poetik Hegels, der letzte Teil seiner „Ästhetik," ist reich an den gediegensten Entwickelungen und trefflichen, lange nicht genug beachteten Winken. Er hat die Stellung der Poesie zum Zeitgeiste meisterhaft entwickelt und damit einer modernen Dichtung die Bahn freigelassen; er hat die Bedeutung der von vielen Kunstrichtern gering geachteten Richtung Schillers und seines dramatischen Pathos schlagend gewürdigt; er hat sich gegen den Dilettantismus und eine eben so schale wie forcierte Volkspoesie erklärt. Gerade nach dieser praktischen Seite hin ist er von Vischer nicht erreicht worden, der von einer ästhetischen Feinschmeckerei auf dem Gebiete der Poesie nicht freizusprechen ist und der modernen Dichtung in seiner Poetik keine erhebenden Ziele zu stecken verstand. Dies hindert indes keineswegs seine umfangreiche „Ästhetik" für das überaus verdienstliche Hauptwerk der Neuzeit zu erklären, das ebenso ausgezeichnet ist durch großartige Architektonik und spekulative Phantasie, wie durch geistvolle und lebendige Kritik. Seine Lehre vom Schönen im Widerstreit seiner Momente, von der einseitigen Existenz des Schönen, dem Naturschönen und der Phantasie, deren höhere Einheit die Kunst ist, sind bahnbrechende Thaten der neueren ästhetischen Forschung. Der Raum verstattet uns nicht, auf Weißes Ästhetik, auf Ruges Verdienste um die Entwickelung des Komischen, auf des geistvollen Rosenkranz „Ästhetik des Häßlichen" und „Geschichte der Poesie," auf Kuno Fischers schwunghafte, platonisierende „Diotima," die Idee des Schönen, die er als Weltbegriff im Zusammenhang mit den Ideen der Religion und Sittlichkeit auffaßte, auf Rötschers Untersuchungen über die dramatische Poesie, auf Moritz Carrières geistvolle Winke über Dichtkunst, auf Schopenhauers geniale Auffassung der Kunst, besonders der Musik, auf Frauenstädts „ästhetische Fragen," auf Fechners, Lotzes, Hermanns u. a. ästhetische Schriften näher einzugehen; ebensowenig können wir die kritische Entwickelung der neueren Litteratur, welche die Produktion nach Art der klassischen und romantischen begleitete, von Heine und Börne ab durch die jungdeutsche Reformpoetik Gutzkows, Laubes, Mundts, Kühnes, Jungs, durch die protestantische Gesinnungskritik „der Halleschen Jahrbücher," welche die politische Lyrik ebenso formulierten, wie einst das „Athenäum" die christliche Kunst, bis zu den

tonangebenden Organen der Gegenwart verfolgen. Aber diese Poetik selbst wird Zeugnis dafür ablegen, daß diese reiche Entwickelung für sie keine verlorene ist; sie wird ihre Resultate zusammenfassen und die Summe derselben durch die Einsichten zu vermehren suchen, die dem Verfasser aus dem eingehenden Studium der Dichtwerke aller Zeiten und aus den Anregungen der eigenen Produktion zuströmten.

Erſte Abteilung.

Begriff und Weſen der Dichtkunſt.

Erstes Hauptstück.

Die Poesie im System der Künste.

Erster Abschnitt.

Das Schöne und die Kunst.

Der Verstand, der die Welt der Erscheinung in ihrem Zusammenhang zu erkennen sucht, sieht sich alsbald in die unendliche Kette von Ursache und Wirkung verstrickt. Jede Ursache hat Wirkung und ist selbst die Wirkung einer vorausgehenden Ursache. Der Verstand kann seine Untersuchungen nur willkürlich abbrechen oder beschränken, wenn er, an dieser Kette fortlaufend, zur Ruhe kommen will. Ebenso unbefriedigend sind die rastlosen Strebungen des Willens, welcher die Welt sich anzueignen sucht:

In der Begierde such' ich nach Genuß.
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Unerfüllt bleibt die Mehrzahl der Wünsche, welche das Herz bewegen; der erfüllte Wunsch zeigt sich oft der Erfüllung unwert, und der erreichte Zweck weist über sich selbst nach einem andern fernern Ziele hinaus. Nur wenn wir uns von jener Erkenntnisweise, von dieser blinden Macht der Triebe losreißen, nur wenn wir die Dinge unabhängig von unserm Wollen und von ihrem Zusammenhange mit andern Dingen betrachten, öffnet sich uns die reine Welt der Ideen, in der wir das einzelne Objekt in seiner ewigen Bedeutung erfassen und ebenso selbst als einzelnes Subjekt mit den Augen des ewigen Geistes sehn. Diese Anschauungsweise nennt Plato Enthusiasmus, Spinoza ein Sehen sup specie aeternitatis, Schelling intellektuelle Anschauung, Schopenhauer die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes; es ist die Anschauung des Denkers, der das ewige Gesetz in der Erscheinung findet, die Anschauung des Künstlers, der in der Sinnenwelt die göttliche Idee wiederschaut, die in ihm selbst

lebt. Dennoch ist zwischen der Anschauung beider noch ein wesentlicher Unterschied. Dem interesselosen Denker verschwindet alsbald die einzelne Erscheinung in der Idee; er erkennt und sucht nur das Wesen in der zufälligen Form; dem Künstler aber ist die einzelne Erscheinung selbst Idee; er braucht nicht über sie hinauszugehn; die Idee ist individuell lebendig, die Erscheinung unmittelbare Gegenwart der Idee. Dies ist die Offenbarung des Schönen. Das Schöne ist also Idee und nicht der Welt des Endlichen und Zufälligen angehörig. Erst wenn wir uns über das eitle Reich der Zwecke und des verstandesmäßigen Zusammenhanges erhoben haben in eine Welt, wo uns unmittelbar der Strahl des Göttlichen berührt, erreichen wir das Reich der Ideen und der Schönheit. Die Schönheit ist daher auch dem zufälligen Belieben entnommen; jeder gemeine, materielle Reiz ist ihr fremd; die Nachahmung des Wirklichen gehört nicht in ihr Gebiet; sie ist allgemein gültig, wesentlich in ihren Bestimmungen und gefällt mit Notwendigkeit und ohne besonderes Interesse.

Doch die Idee des Schönen ist und bleibt anschaulich; und gerade dadurch unterscheidet sich das Schöne vom Wahren und Guten. Das Reich der Wahrheit ist das Reich des Denkens; wahr ist der Gedanke, der sich als wirklich und vernünftig legitimieren kann. Diese Beweisführung bedarf aber eines methodischen Ganges, der die Anschaulichkeit ausschließt. Dennoch sehn wir, daß große Denker, wie Schelling, die Kunst für das höchste Organon der Philosophie erklären und gleichsam ihr Gedankengebäude mit der Kuppel des Schönen überwölben, daß große Dichter, wie Schiller, es als Problem der Zukunft hinstellen, die der Schönheit zugereifte Wissenschaft zum Kunstwerk zu adeln, und begeistert ausrufen:

Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

Unleugbar groß ist die Verwandtschaft des Wahren und Schönen, mag man nun das Schöne als ein Moment im Entwickelungsgange der Erkenntnis ansehn oder auf ihrem Gipfel die Anschauung des Schönen zum Vorbilde machen für die Anschauung des Wahren. Dennoch ist das Interesse der Wahrheit ein anderes, als das der Schönheit, das Interesse der Wissenschaft ein anderes, als das der Kunst. Dem Denker gilt das einzelne anschauliche Objekt nichts; er strebt darnach, das innere Gesetz der Dinge zu erfassen. Ihm gilt nur der Gedanke, der Begriff des Gegenstandes; er verwandelt das Sinnliche in ein Gedachtes. Dem Künstler aber gilt das einzelne Objekt in seiner unmittelbaren Sinnlichkeit

alles, indem die Idee des Schönen nur in ihm lebendig ist. Hiermit ist nicht ausgeschlossen, daß die sinnliche Anschauung des Schönen auch eine im Geiste wiedergeborne sein kann, wie es z. B. in der Poesie der Fall ist, oder daß die Gedankenwelt der künstlerischen Behandlung den reichsten Stoff giebt; doch dann muß der Gedanke die sinnliche Hülle borgen und die Wahrheit in der Schönheit aufgehn.

Aehnlich verhält sich die Idee des Guten zur Idee des Schönen, die der platonischen, ja der hellenischen Weltanschauung überhaupt in eins zerflossen (καλὸν κἀγαθόν). Doch das Gute erstrebt erst jene Harmonie, die im Wesen des Schönen liegt. Der Standpunkt des Guten ist die Forderung, der Standpunkt des Schönen die Vollendung. Das Gute *soll* die Welt überwinden, das Schöne hat sie überwunden. Nun wird sich zwar auch das Gute in seiner rastlosen Arbeit verwirklichen, die Harmonie erreichen, die es erstrebt, und dann scheint es mit dem Schönen zusammen zu fallen; aber das Gute ruht nicht aus in der errungenen Versöhnung; es liegt in seinem Wesen, darüber hinauszugehn, in neuer Arbeit nach neuen Zielen zu ringen. Im Guten erklärt sich das Soll für permanent, das im Schönen ein für allemal aufgehoben ist. Im Guten ringt der Wille ewig mit dem Stoff; im Schönen scheint die Idee aus dem verklärten Stoff heraus. Das Gute kann Inhalt des Schönen sein; dann gilt es aber nicht, weil es gut, sondern weil es schön ist. Nimmt es an und für sich eine selbständige Geltung in Anspruch: so wird das Schöne durch den praktischen Zweck, das moralische Sollen, die Absichtlichkeit zerstört. Im Reiche der „schönen Sittlichkeit", das in Hellas verwirklicht schien, das vielen Denkern und Dichtern als Ideal vorschwebt, ist daher nicht das Schöne im Guten, sondern das Gute, dem stets ein unerquicklicher Rest bleibt, im Schönen aufgehoben.

Das Schöne ist Idee, aber erscheinende Idee, welche ohne Rest in der einzelnen Erscheinung aufgeht. Dieser vollkommene Zusammenschluß der Idee und ihres Bildes macht das Wesen der Schönheit aus. Hier kommt das einzelne zum erstenmale zu seinem vollen Rechte. Die Idee des Guten und Wahren triumphiert nur, wenn das Einzelne vernichtet wird. Der Gedanke verlangt, daß das Einzelne sich auflöse ins allgemeine, in den Begriff; die Sittlichkeit, daß das Einzelne sich dem allgemeinen opfere. Das Schöne erst gibt dem einzelnen die volle Kraft und Weihe der Eigentümlichkeit; es macht das Einzelne zum Träger der Idee. Wie wir später sehen werden, ist auch der Geist des Künstlers, der es produziert, der Genius, die Spitze der geistigen Einzelnheit, das Einzelne als einziges. Darum auch konnte Plato von der Liebe sprechen, mit der wir das Schöne

erfassen; denn wir lieben immer nur das Einzelne, in welchem wir das Urbild der Seele schauen.

Doch die einzelne Erscheinung in ihrer Stoffschwere kann das Schöne nicht spiegeln: hier würde wieder die Welt der Zufälligkeit das Ideal vernichten. Der sinnliche Stoff muß im Feuer der Idee verzehrt sein, nichts übrig bleiben, als ein über ihm schwebender sinnlicher Schein, als die reine Form. Schiller sagt: „Das Kunstgeheimnis des Meisters besteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt." Die Idee wird Gestalt, die Gestalt Idee — das ist das Wesen des Schönen.

Doch die Idee des Schönen ist nicht starr und bewegungslos; sie ist kein toter Begriff! Lebendig und schöpferisch erträgt sie in sich den Widerspruch, den Kampf, läßt die Dissonanzen frei gewähren und rettet doch ihre ewige Harmonie. Die Idee ist Thätigkeit und Bewegung — das Schöne in seiner Bewegung ist Anmut. Man darf die Anmut nicht mit Lessing und Schiller auf die menschliche Schönheit beschränken, wenn sie sich auch hier am klarsten ankündigt in jenen sympathetischen Bewegungen, welche unwillkürlich die willkürlichen begleiten; überall dämmert die Anmut empor, wo die Linien der Schönheit, von starrer Gebundenheit befreit, zu erzittern beginnen. Am schlagendsten und schönsten hat Schelling in seiner Rede: „Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur" das Wesen der Anmut ausgesprochen, wo er sie historisch als eine Entwickelungsstufe der Kunst darstellt: „Im Beginn erscheint der schaffende Geist ganz verloren in die Form, unzugänglich verschlossen und selbst im Großen noch herb. Je mehr es ihm aber gelingt, seine ganze Fülle in einem Geschöpf zu vereinigen, desto mehr läßt er allmählich von seiner Strenge nach, und wo er die Form völlig ausgebildet, so daß er in ihr befriedigt ruht und sich selbst faßt, erheitert er sich gleichsam und fängt an, in sanften Linien sich zu bewegen. Dieses ist der Zustand der schönsten Blüte und Reife, wo das reine Gefäß vollendet dasteht, der Naturgeist frei wird von seinen Banden und seine Verwandtschaft mit der Seele empfindet. Wie durch eine linde Morgenröte, die über der ganzen Gestalt aufsteigt, kündigt sich die kommende Seele an: noch ist sie nicht da, aber alles bereitet sich durch das leise Spiel zarter Bewegungen zu ihrem Empfange. Die starren Umrisse schmelzen und mildern sich in sanfte. Ein liebliches Wesen, das weder sinnlich noch geistig, sondern unfaßlich ist, verbreitet sich über die Gestalt und schmiegt sich allen Umrissen, jeder Schwingung der Gliedmaßen an. Dieses, wie gesagt, nicht greifliche und doch allen empfindbare Wesen ist es, was die Sprache der Griechen mit dem Namen der Charis, die unsrige als Anmut bezeichnet."

Wir haben gesehn, daß die Schönheit die Einheit der Idee und des Bildes, ihre vollkommene Harmonie ist. Diese Harmonie aber wird aufgelöst, nicht zerstört; die Idee sprengt mit triumphierender Gewalt das Band dieser Einheit; sie greift über das Bild hinaus; sie erhebt sich über die Gestalt — und das ist das Wesen des Erhabenen*). Doch auch diese kühne Ausweichung muß zur Harmonie zurückkehren, die dann um so vollkommener ist, da sie den Widerspruch überwunden in sich aufgenommen. In diesem Erheben liegt zugleich eine Thätigkeit! Je plötzlicher es stattfindet, desto imposanter ist seine Wirkung, desto rascher scheint die Schranke der Gestalt zerbrochen. Daß sie dies aber in Wahrheit nicht ist, daß die Form gleichsam gewaltig ausgedehnt, aber doch nicht formlos wird: das ist das Geheimnis des Erhabenen. Die Elastizität des Schönen wird durch das Erhabene am meisten angestrengt, aber nicht gebrochen. Das reine Schauen, das uns dem Schönen gegenüber erquickte, wird durch das Erhabene erschwert, indem es uns gewaltsam aus seiner Sphäre reißt. Ueberlegene oder ungeahnte Kräfte, furchtbare Gewalten aus dem Reiche der Natur und des Geistes stürmen auf uns ein und drohen mit ihrer unendlichen Macht den schauenden Geist zu erdrücken. Er fühlt sich nicht mehr als das reine, denkende und schauende Wesen; er fühlt sich auf einmal in seiner Endlichkeit. Aber daß er doch wieder mit kühnem Kampfe über alle diese Störungen triumphiert und sich durch diesen Triumph doppelt über sein persönliches, endliches Sein in das Reich der reinen Anschauung erhebt: das läßt die ästhetische Wirkung des Erhabenen, des kämpfenden Schönen, größer erscheinen, als die der ruhigen und kampflosen Schönheit.

Neben dieser Unendlichkeit des sinnlich Erhabenen, des Raumes, der Zeit, der Kraft, welche die in der Natur schlummernde Idee zu solcher überraschenden Mächtigkeit erhebt, daß der Geist sich ihr gegenüber erst

*) Zeising und Carrière erklären sich gegen diese zuerst von Vischer aufgestellte Theorie des Erhabenen. Zeising nennt das Erhabene dasjenige Schöne, welches durch seine Größe die Idee der absoluten Vollkommenheit erweckt, welche uns auf unmittelbarem und positivem Wege ins Gebiet des Absoluten hinüberführt. Für Carrière ist erhaben dasjenige Schöne, welches nicht sowohl durch die Anmut als durch die Größe der Form auf uns wirkt, welches zunächst von seiten der in ihm waltenden Macht oder Ausdehnung sich darstellt. Um dies zu können, muß es sich selber über das Gewöhnliche erheben, das herkömmliche Maß der Dinge, aber nicht sein eigenes überschreiten, weil Maßlosigkeit niemals das Zeichen selbstherrlicher Kraft ist, die sich im Maßgeben bewährt.

Das Erhabene muß uns mit einer Größe umgeben, der wir nicht gewachsen sind, sagt Goethe, während Winckelmann behauptet, durch die Einheit und Einfalt werde alle Schönheit erhaben.

klein fühlt, um sich dann groß zu fühlen, einer Erhabenheit, der in der sittlichen Welt die Naturkraft des Bösen entspricht, gibt es auch eine positive sittliche Erhabenheit, der Kampf und das Opfer für die Idee mit Aufgabe der sinnlichen Lebensgüter. Dies ist die Erhabenheit der Helden und Märtyrer der Menschheit, die für ihre Ueberzeugung stritten, duldeten und starben, eines Regulus, der für die Pflicht sich opfert, eines Cato, der für das Ideal seiner Republik in den freiwilligen Tod geht. Hier teilen wir die Erhebung der Helden über das Vergängliche und dringen durch die Schauer der Wehmut, die letzte Verklärung der geopferten Sinnlichkeit, zu dem frohlockenden Triumphe des freien Geistes hindurch. Ebenso erhaben ist die Leidenschaft, mag sie nun die welthistorische der Cäsaren und Napoleone sein, die, während sie dem eigenen großen Triebe folgen, nur Organe des Weltgeistes sind, oder mag sie den Dolch eines Macbeth und Othello schwingen und uns durch die furchtbare That erschrecken. In der Leidenschaft vereinigt sich das sinnlich und sittlich Erhabene: es ist die aller Banden spottende Naturkraft und zugleich die höchste imponierende Energie des Wollens. Darum machen auch jene Zeitalter der Geschichte, in denen die Leidenschaft herrscht, die Revolutionen der Menschheit, einen erhabenen Eindruck. Vor allem aber ist erhaben eine Weltanschauung, für welche das Göttliche eine über die Welt übergreifende Macht ist. Deshalb bietet die hebräische Poesie die reichsten Beispiele für das Erhabene. Es ist ebenso einseitig, das Erhabene auf die Natur, wie auf die Welt des Geistes beschränken zu wollen. Da das Erhabene wesentlich in einem Hinausgehn über das gewohnte Maß besteht, so ist es zugleich dunkel, denn dunkel ist alles Unmeßbare. Bis zur Gestaltlosigkeit erscheinende Umrisse sind ihm eigen. So sagt Hiob, als er sein Nachtgesicht erzählt: „Es stand ein Bild vor meinen Augen, und ich kannte seine Gestalt nicht, es war stille, und ich hörte eine Stimme: „wie mag ein Mensch gerechter sein als Gott!“ Gerade die Dunkelheit ruft hier die Wirkung des Erhabenen hervor; es liebt die Andeutung, die Kürze, die sinnliche Abbreviatur. Die Idee überflügelt das Bild. Es ist erhaben, daß Jupiters Augenbrauen den Olymp bewegen — erhaben, daß die Gottheit nicht hinter dem Feuer nicht hinter dem Donner, nicht hinter dem Sturmwinde kommt, sondern im linden, leisen Wehen. Je mehr das Bild sich verkleinert, desto mehr wächst der Gedanke. Auch in der Abbreviatur des Ausdrucks, in der Konzentration und Kürze der Rede kann aus demselben Grunde eine imponierende Erhabenheit liegen. Wir erinnern nur an das: „Moi“ in „Medea“, an das: „Soyons amis, Cinna,“ bei Corneille, an das: „Jeder Zoll ein König“ des wahnsinnigen Lear.

Das Erhabene wird zum Tragischen, wenn ein Held im Kampfe mit der Weltordnung und dem Weltgesetze untergeht. Schon im allgemeinen ist der Untergang alles Hervorragenden, der Macht, der Herrschaft, der Schönheit, des Glückes, durch das Naturgesetz, durch die blinde Macht des Zufalls tragisch. Eine solche Tragödie ist „das Los des Schönen," Max unter den Hufen der Pferde. Diese blinde Macht ist der Neid der Götter, vor welchem Solon warnt und vor welchem Polykrates zittert. Hier ist noch kein Handeln, keine gewußte, gewollte Überhebung! Anders, wenn der Wille handelnd eingreift in die Welt, sich zur That entschließt, wenn die Leidenschaft in dämonischer Kraft nach ihren Zielen ringt! Jede That wird zur Schuld; denn sie stört den Zusammenhang des Bestehenden, das sich gegen sie wendet, und ist außerdem als die That eines bestimmten Charakters, mit dem Fluche seiner Einseitigkeit behaftet.

Im Erhabenen sehen wir den Widerstreit der beiden Momente des Schönen so gestaltet, daß die Idee das Bild überflügelt und in Schatten stellt. Die Wiederherstellung des verlorenen Gleichgewichtes verlangt notwendig, daß auch umgekehrt die Erscheinung, das Bild, die Idee überflügle und sich auf Unkosten der letzteren zu behaupten suche. So wenig in jener Form das Bild verschwand: so wenig verschwindet hier die Idee. Dort war das Bild zum sinnlichen Zeichen herabgedrückt; aber dies Zeichen genügte, um die erhaben aufschwebende Idee in der Welt des Schönen festzuhalten; hier schimmert die Idee durch die in aller Breite und Fülle behaglich ausgedehnte Erscheinungswelt hindurch, und grade ihr Schimmer gibt diesem Standpunkte die echte Freudigkeit. Das umgekehrte Erhabene nun ist das Komische. Das Komische als die Überhebung der Erscheinung ist vorzugsweise sinnlich; jeder Stufe des Erhabenen stellt es eine Gegenstufe gegenüber. Rückt es dieselbe dicht und plötzlich an jene heran — so entsteht der Kontrast. Das Erhabene betont das Allgemeine, das Komische das Einzelne; dort verschwindet die Welt in der Gottheit, hier die Gottheit in der Welt; aber diese Welt selbst ist nur ein freies Spiel des Komischen, dem seine eigene Willkür, das eigene Wohlsein und Wohlseinlassen über alles geht. Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas. Das Erhabene kann unmittelbar komisch werden: das Heilige einer früheren Welt kann der Aufklärung einer späteren in einem komischen Lichte erscheinen. Das Komische fixiert sich in der Posse, im komischen Typus, in der burlesken Gestalt. In der Welt des Geistes aber wird es zum Witz, der „fragmentarischen Genialität," dem vorüberfliehenden Blitz des Komischen, der, indem er entlegene Vorstellungen gesellt, den Widerspruch in der Welt der Erscheinung schlagend hervorhebt. Der Humor

aber erfüllt die ganze Persönlichkeit; im Humor wird der komische Prozeß zum absoluten; sein Wesen ist die Wehmut über den gebrochenen Schein der Idee in der Welt, über den ewigen Widerspruch zwischen Göttlichem und Irdischem, Geist und Natur; aber er mißt das erstere mit dem zweiten. Die ganze Welt der Sinnlichkeit, alle Kontraste des Witzes und der Phantasie, den höchsten Farben- und Gestaltenreichtum erschöpft er, um die Idee damit zu messen, die aber erhaben immer über dies Maß hinausgreift. Darum ist in seinem Lachen „Schmerz und Größe," und er führt die lachende Thräne im Wappen. Aus diesem ganzen Widerstreite der kämpfenden Schönheit, diesem Fliehen und Suchen der Idee und des Bildes stellt sich zuletzt die reine Schönheit wieder her, bereichert durch diesen Kampf, den sie als wesentlich in sich selbst aufgenommen.

Doch wie kommt die Idee der Schönheit zur Erscheinung? Das bewußtlose Dasein der Idee ist die Natur, das bewußte der Geist. Auch das Schöne schlummert in der Natur und erwacht im Geiste. Natur und Geschichte ist die Stoffwelt des Schönen; es geht durch alle Reiche der Natur, durch alle Zeitalter der Geschichte hindurch. Aber nur selten entbindet es hier der Zufall in seiner ganzen Reinheit; ungeläutert, getrübt, mit fremdartigem verbunden harrt es des erlösenden Geistes. Die Stufe des Geistes, auf der er das Schöne im Finden schafft und im Schaffen findet, ist die *Phantasie*. In der produktiven Phantasie lebt die Idee in ihrer Reinheit, und durch sie wird das stoffartig Schöne zum *Ideal* geläutert. Doch dies Bild der reinen Schönheit ist nur ein innerliches. Die Phantasie hat das Naturschöne zerstört, aber nur, um es schöner wieder aufzubauen. Das innere Bild bedarf derselben äußeren Wirklichkeit, wie das Naturschöne. Dazu aber gehört der sinnliche Stoff, in den es die Phantasie hineinarbeitet. Diese Einheit des Naturschönen und der Phantasie ist die *Kunst*; sie ist die Thätigkeit, die sie im einzelnen Gebilde lebendig hinstellt für die Anschauung aller. Die Thätigkeit des Künstlers ist theoretisch und praktisch zugleich. Die Idee lebt und entfaltet sich zuerst im Gemüte des Künstlers, und dann schließt sie sich wieder im Kunstwerk zusammen. Der Genius ist die innere, das Kunstwerk die äußere Offenbarung der Idee; das künstlerische Schaffen, welches höchste Begeisterung und Besonnenheit in sich vereinigt, die Verwandlung der inneren Offenbarung in die äußere. Diese Verwandlung ist ihrem Wesen nach eine nicht analisierbare Transsubstantiation; ihre äußere Form ist die künstlerische *Technik*. Die Kunst gliedert sich nun in Künste; die alles beherrschende Seele des ganzen Kreises bleibt die Poesie, die ebenso gegenwärtig ist in jeder einzelnen Kunst, wie sie dieselben in ihrem

eigenen Reiche wiederholt. Um so mehr bedarf es scharfer Grenzbestimmungen dieses Reiches, damit die Poesie nicht in ihrer scheinbaren Allgegenwart ihr eigenstes Wesen verflüchtige.

Zweiter Abschnitt.

Die Dichtkunst.

Wir haben gesehen, daß die Kunst dem innern Ideal eine sinnliche Gegenwart schaffen, das Kunstwerk sich als einzelnes in einem bestimmten Stoffe darstellen muß. In der That bezwingt die Architektur den toten Stein zu harmonischer Gestalt; die Plastik arbeitet aus Marmor und Erz die schönsten Formen des Göttlichen heraus; die Malerei zaubert auf die Wand oder die Leinwand mittelst der Farbe Gestalt und Leben und überwindet die Fläche, indem sie den Schein aller Dimensionen über sie hinhaucht. Wo aber ist der Stoff, das Material der Dichtkunst? Wo ist die sinnliche Gegenwart des dichterischen Gebildes? Die in der Vorstellung wiedergespiegelte Sinnlichkeit ist das Material der Dichtkunst. Die Einbildungskraft ist gleichsam die Erinnerung der ganzen äußeren Welt, die in die Seele aufgenommene Stoffwelt. Diese sinnliche Vorstellung ist Material, wenn auch vergeistigtes. Wie draußen, sind auch in der Seele die Erscheinungen bunt zusammengewürfelt und aufgehäuft; wo das Schöne darin erscheint, schimmert es, selbst zufällig, durch eine Welt der Zufälligkeit hindurch. Diese Welt der Vorstellungen ist daher ebenso gut wie Stein, Marmor und Erz, wie Farbe und Leinwand, ein Stoff der Kunst. Aber er ist der reichste, wie wir gleich hinzusetzen können. Er hat keine Erdschwere, wie jene unmittelbar sinnlichen Stoffe, welche durch ihre ganze Beschaffenheit die Thätigkeit des Künstlers in engere Kreise bannen. Er ist ihr am verwandtesten; denn der Künstler schafft nur durch die gesteigerte Kraft und Intensität der Vorstellung und Anschauung, welche für die Poesie zugleich das Material seiner Kunst bildet. Die allgemeine Phantasie also, die sich passiv und empfangend verhält, ist der Stoff, in welchen der Dichter sein Kunstwerk überträgt, in dem er es aufbaut. Wohl weckt in dieser Phantasie schon das Gedächtnis die schlummernden Bilder; aber nur in zufälliger Reihe oder an der Kette des Verstandes. Die schaffende Phantasie aber weckt in der empfangenden die Bilder nach dem Gesetze des Schönen; sie greift nur diejenigen Tasten zusammen, die einen harmonischen Akkord geben, und

läßt die dazwischen liegenden in ihrem Schlummer verharren. Daß der Stoff tot, roh sei, der Bildung gewärtig, bewährt sich auch hier wie bei den anderen Künsten; denn die Einbildungskraft ist, dem Dichter gegenüber, ein leeres Blatt, auf das er schreibt. Die empfangende Phantasie ist eine camera obscura; die schaffende führt die wechselnden Bilder an ihr vorüber. Wohl bedarf jede andere Kunst ebenfalls der aufnehmenden Phantasie*); aber das Kunstgebilde, das sie schafft, steht selbstständig zwischen dem Schaffenden und Empfangenden; das Kunstgebilde des Dichters wird aus der Phantasie heraus und in die Phantasie hineingebaut. Die einzige Vermittlerin des geistigen Verkehrs, die Sprache, kann hier auch nur die schaffende und empfangende Phantasie vermitteln. Die Sprache aber ist auch das Organ und Vehikel des gewöhnlichen Bewußtseins. Wie sich daher die dichterische Vorstellung von der gewöhnlichen unterscheidet: so die dichterische Sprache von der gewöhnlichen. Das Wort bezeichnet den Begriff und ruft das Bild hervor. Doch da wir uns nicht im Reiche des Begriffes, sondern im Reiche der Vorstellung bewegen, so beruht nur auf dem zweiten die Macht der Poesie. Doch das dichterische Bild ist die idealisierte Vorstellung, und nur das idealisierte Wort kann das Bild erwecken. Je geistiger der Stoff, das ganze Reich der Phantasie ist: desto sinnlicher muß ihr Vehikel, das Wort, sein. Die künstlerische Idealität des Wortes ist seine Sinnlichkeit; das dichterische Wort muß eine konzentrierte Sinnlichkeit atmen. Die Sprache hat ihre Malerei, ihre Musik, und nur durch sie wirkt die Dichtkunst. Das Malerische der Sprache beruht auf einer Wahl und Zusammenstellung der Worte, durch welche das Bild in klaren Umrissen, in farbenprächtiger Fülle wie mit einem Zauberschlage vor der Seele steht. Welche Magie, welchen Duft schon das einzelne Wort haben kann: das zeigen hundert Beispiele aller großen Dichter. Das rechte Wort ist immer Offenbarung des Genius; kein Röhrenwerk pumpt es hervor. Die Musik der Sprache aber, durch welche die dichterische sich über die gewöhnliche erhebt, besteht nicht bloß im Wohlklang, der Mißtönendes ausschließt; sie besteht im geregelten Gang der Sprache, deren Maß und Gewicht sich in taktmäßiger Folge geltend macht: sie besteht im wiederkehrenden Zusammenklang, der zugleich einschmeichelnd und befriedigend das Ohr gefangen nimmt. Erst in dieser geläuterten Gestalt wird die Sprache aus einem Medium des täglichen Verkehrs und des gemeinen Verständnisses die lebensvolle Trägerin des dichterischen Gedankens.

*) „Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, ist das Geheimnis des Künstlers." (Wilhelm von Humboldt, „Werke," Bd. 4., S. 19.)

Die Sprache aber grade ist es, welche der Dichtkunst das Übergewicht über die anderen Künste verleiht in bezug auf die Fülle und Tiefe des Inhalts, den sie auszudrücken vermag. Dem Dichter „gab ein Gott, zu sagen, was er leide.“ Dies Sagen erst entbindet die innerste Empfindung, und zwar mit jener Bestimmtheit, welche das Hin- und Herwogen der Töne vergeblich auszudrücken ringt; dies Sagen erst entfesselt die Zunge dem plastischen „Laokoon,“ dem sogar der Aufschrei des Schmerzes verwehrt ist, und entrollt eine bewegte, in ewigem Fortgang und Wechsel begriffene Welt, gegenüber dem unwandelbaren Augenblick, den der Pinsel des Malers auf die Leinwand gebannt hat. Freilich, die vermittelte Sinnlichkeit der Dichtkunst ist keine so frische und unmittelbar lebendige, wie die der anderen Künste, die ihr Bild in den greifbaren Stoff hinausstellen; sie steht an jener bedenklichen Grenze, wo die Region des Sinnlichen sich ganz in das geistige Gebiet zu verlieren scheint; aber darin, worin die Schwäche der Poesie besteht, besteht auch wieder ihre Stärke. Es ist falsch, daß die Wirkung der Kunst in geradem Verhältnis steht zur stoffartigen Sinnlichkeit der Erscheinung; sie steht vielmehr im umgekehrten Verhältnis zu ihr. Schon die Malerei, welche den bunten Schein auf die Fläche haucht, wirkt kräftiger als die Plastik, welche ihr Kunstwerk in raumerfüllender Körperlichkeit vor uns hinstellt. Eine gemalte Venus reizt ganz anders die Phantasie und selbst die Sinne, als eine gemeißelte, und die schlimmste stoffartige Wirkung des Sinnlichen übt das Phantasiegebilde des Dichters aus. Grade die starre Mitte des Körperlichen bricht abkühlend den heißen Erguß der Seele in die Seele, der Phantasie in die Phantasie. Jedes in die Sinnlichkeit hinausgestellte Kunstwerk isoliert zuerst den Beschauer vom Schöpfer, ehe es die Leitung der Phantasie wieder fortsetzt und das Ideal des einen auch in der Brust des andern lebendig macht. Doch wo die Phantasie nur in und für die Phantasie malt und meißelt: da blitzt der elektrische Funken mit ungebrochener Kraft zündend hinüber.

Vom psychologischen Standpunkte aus könnte man noch erwähnen, daß die Wärme der empfangenden Phantasie um so mehr entbunden wird, je mehr sie selbst an der Thätigkeit des Schaffenden Teil nimmt, je mehr sie ihre eigene Produktionskraft anstrengen muß. Das fertige Bild des Malers, des Bildhauers thut dies in weit geringerem Grade, als das Bild des Dichters, welches erst in der angeregten, mitwirkenden Phantasie des Hörers wird. Es entwickelt gleichsam die gebundene Kraft der Phantasie im anderen, die ihm nun entgegenkommt in feuriger Bewegung, und in ihrem inneren Erzittern das werdende Bild in sich abdrückt. So lebendig

kann kein Maler die Erhabenheit Jehovas darstellen, wie der Dichter, welcher uns im Säuseln der Lüfte die kommende Gottheit erscheinen läßt. Die erregte Phantasie sucht sie im Feuer, im Donner, im Sturmwind, in allen gewaltigen Bildern der Natur; sie hat schon suchend all ihre Kraft und Pracht entwickelt und nimmt nun das sanftere Bild um so lebhafter in sich auf. Wie furchtbar wirkt die Hinrichtung der Maria Stuart, wenn wir sie aus Leicesters Seele heraus empfinden; wie verstärkt die doppelte Spiegelung das Bild! Schon bei einer wirklichen Schilderung des schrecklichen Aktes hätten dem Dichter ganz andere Hilfsquellen für sein innerliches Bild zu Gebote gestanden, als etwa dem Maler, der in Verlegenheit gewesen wäre, welchen Moment der Handlung er zu ihrer Darstellung hätte herausgreifen können! Doch der Dichter erhöht die Wirkung des Bildes, indem er nicht unmittelbar schildert, sondern die Schilderung in die Seele eines Mannes verlegt, der in innigen und wechselnden Herzensbeziehungen zur Fürstin steht und durch dessen Zweizüngigkeit sie dem Tode verfällt. Doch auch diese Spiegelung genügt dem Dichter nicht; er macht Leicester nicht zum unmittelbaren Zuschauer der Hinrichtung; er läßt uns mit ihm das Schreckliche nur durch das mit der Handlung verbundene Geräusch erraten. Und so erst erregt er in uns jene atemlose Spannung in die das Herannahen des Furchtbaren das Gemüt versetzt, und läßt uns den ganzen Schmerz blitzartiger Vernichtung, den sein wirkliches Erscheinen, den die vollbrachte That hervorruft, mit durchfühlen. Die That des Macbeth, die Ermordung des Königs, ist am schrecklichsten in ihren vorausgehenden und nachfolgenden Spiegelungen. Der gespenstig drohende Dolch, die nachtwandelnde Königin, welche das Blut nur an ihre Hände träumt: das versetzt unsere Phantasie erst in jene Stimmung, welche das äußerliche Geschehen nicht hätte erzeugen können. Diese große Wirkung des innerlichen Bildes der Dichtkunst beruht auf dem Wesen der menschlichen Einbildungskraft. So gewinnt die Poesie durch diesen Äther der inneren Sinnlichkeit, wenn sie auch an Klarheit und Bestimmtheit der Zeichnung einbüßt, doch wieder an Macht über das Gemüt. Hierzu kommt, daß gerade diese Innerlichkeit sie befähigt, den ganzen und uneingeschränkten Reichtum der Idee zu entfalten, einen geistigen Inhalt, den in solcher Fülle keine andere Kunst in sich aufzunehmen vermag. Die Schönheiten der Natur, die Thaten der Geschichte, die Gedanken des Geistes, die unendliche Erscheinungswelt der Leidenschaften, alle Stimmungen des Gemütes fallen in ihren Kreis; aber sie muß diesen ganzen Inhalt für die Anschauung innerlich verbildlichen und lebendig machen für die Empfindung. Der Duft der Empfindung muß über allen Bildern zittern, die sie ent-

rollt. Unsere beiden größten Dichter, Schiller und Goethe, haben sich in diesem Sinne ausgesprochen. Schiller sagt: Jeden, der im Stande ist, seinen Empfingungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Dichter," und Goethe: „Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit, sie auszudrücken, macht den Dichter." Während man bei der Schillerschen Erklärung bloß an die Lyrik denkt oder selbst an die Musik denken kann, spricht Goethe klarer aus, wie es mit der Empfindung des Dichters steht. Denn in der That würde man fragen können, ob und wo z. B. in der beschaulichen Darstellung des Epos die Empfindung zu ihrem Rechte komme? Die hier gemeinte Empfindung des Dichters ist aber nicht bloß das Gefühl der eigenen Seelenlage; sie ist das „lebendige Gefühl der Zustände," und dies soll sie auch hervorzaubern. Die Sonne der Poesie soll nicht bloß das Memnonsbild beleuchten; sie soll es innerlich erzittern machen. Der Dichter muß die Welt in seine Empfindung aufgenommen haben, ehe er sie aus derselben herausgebiert. Über den plastisch festen Gestalten Homers schwebt jene unbeschreibliche Klarheit und Heiterkeit, der jonische Himmel seiner Seele, der sich in allen Bildern spiegelt, die er schildert, der jedes Gemüt in gleichen Äther taucht. Über den so scharfen Charakteren Shakespeares, die in der Bestimmtheit ihrer Züge bis zum Schroffen, Eckigen und Verzerrten fortgehn, über dieser so reich ausgemalten Welt des Handelns zittert jener Duft der Wehmut, welche diese Welt der Täuschung, des Scheins wie einen großen Traum anschaut, und über jeder Szene schwebt das unsichtbare Motto:

Wir sind solcher Stoff,
Wie der von Träumen, und dies kleine Leben
Umfängt ein Schlaf!

So intensiv empfindet freilich nur ein Genius! Er kann die Gestalt mit höchster Anschaulichkeit loslösen, die Charaktere und ihre Zwecke zu größter Selbständigkeit befreien; aber was sie sind, sind sie nur durch die Kraft seiner Empfindung, welche die Seele dieser ganzen erschaffenen Welt ist.

In der That steht die Poesie in der Mitte des Universums und wirft, wie Wilhelm von Humboldt sagt, nach allen Seiten ihre Strahlen ins unendliche! Sie ist in diesem höchsten Sinne Weltseele, Zentrum der schöpferischen Empfindung; im kleinsten Bilde, das sie schafft, ist das All gegenwärtig — und gerade hierin unterscheiden sich die großen Dichter von den kleinen, die nur Stücke aus dem All herausschneiden und selbst

die eigene Seele nur stückweise geben. Die Poesie war, im Bunde mit der Musik, die erste Kunst und wird die letzte sein!

Es ist keine inhaltlose Phantasie, wenn Anastasius Grün behauptet, daß erst mit dem letzten Menschen der letzte Dichter von der Erde auswandern wird. In welche Bahnen auch die Menschheit getrieben werde, welche Interessen auch das Jahrhundert, beherrschen mögen: das ist alles nur ein neuer und reicherer Stoff für den dichterischen Genius, der in die bunte Welt die eigene große Seele hineinschaut. Der Mensch bleibt ja ewig ihr Mittelpunkt, und erst mit dem Menschen stirbt die Poesie. Freilich bedarf es des großen Dichters, den nicht, wie die Scheinpoeten, die Äußerlichkeiten einer neuen Kulturepoche blenden, daß sie sich mit ganzer Seele an ihre vergänglichen Interessen und Zwecke hingeben, sondern der den Faden der ewigen Entwickelung festhält, den die breite Prosa der Erscheinung nicht irrt, wenn sie auch gleich einer dichten, dumpfen Wolke niederregnet, sondern der gleichsam aus ihren zerrinnenden Tropfen mit dem Strahle der ewigen Idee den Regenbogen der Schönheit aufbaut!

Diese weitere Auffassung der Poesie, als der Seele der Welt und deshalb auch der Seele jeder Kunst, als der Idee selbst in ihrem ganzen Reichtum, wie sie ein großes Gemüt anschaut und darstellt, möge jetzt wieder dem engeren Begriff der Dichtkunst weichen, wie ihn vorher dieser Abschnitt entwickelt, und dessen weitere Ausführung in allen seinen Bestimmungen erst unser ganzes Werk geben kann. Hiernach ist die Dichtkunst diejenige Kunst, welche die Idee des Schönen darstellt, indem die schaffende Phantasie aus den Tiefen der Empfindung heraus ihr, die Idee spiegelndes und tragendes Gebilde mittelst der idealen Sprache in der idealen Sinnlichkeit der empfangenden Phantasie aufbaut.

Dritter Abschnitt.

Die Dichtkunst und die Malerei.

Als Kunst erscheint die Poesie neben den anderen Künsten, und es gilt zu bestimmen, was sie von jenen aufnimmt, und wie sie sich von ihnen sondert. Jean Paul erklärt sich zwar gegen den Parallelismus der Darstellung, aus welchem man nichts lernen könne*); doch er faßt dies zu

*) „In der Vorschule der Ästhetik" spricht er von den verschiedenen Wegen der neuen Ästhetiker, nichts zu sagen: „der erste ist der des Parallelismus, auf welchem Reinhold, Schiller und andere ebenso oft auch Systeme darstellen; man hält nämlich

äußerlich. Jede Bestimmung ist nach Spinoza eine Negation; aber auch umgekehrt jede Negation eine Bestimmung. Das Reich existirt nur durch seine Grenze, und der Nachweis der Schranke gehört zum Nachweis des Wesens. Außerdem spielen in die Poesie als die vollkommenste Kunst die anderen so hinein, daß ihr eigenes Wesen am meisten durch die Erkenntnis aufgehellt wird, was ihr mit ihnen gemeinsam ist, und wodurch sie sich von ihnen unterscheidet. Daß hier der analytische Gang die schlagendsten positiven Resultate ergiebt, hat wohl am klarsten Lessing in seinem „Laokoon" bewiesen, dessen Grundsätze für das Verhältnis der Poesie und Malerei noch für den heutigen Tag maßgebend erscheinen müssen.

Die Malerei mag hier die anderen bildenden Künste überhaupt vertreten, da sie gerade in den wesentlichen Vergleichungspunkten mit ihnen übereinstimmt und für sie gesetzt werden kann. Der Maler gibt dem geistigen Bild durch Linien und Farben eine sinnliche Wirklichkeit auf der Fläche, im Raume; der Dichter verwirklicht das seine in der Vorstellung, und zwar durch die Sprache, also in der Zeit. Der Maler schafft sein Bild durch das Nebeneinander der Linien und Farben, der Dichter durch das Nacheinander der Worte. Dieser Unterschied ist so bedeutend, daß er uns auf eine neue wesentliche Bestimmung der Poesie führen wird. Zunächst ersehen wir schon daraus, daß der Kreis der Poesie ein unendlich größerer ist, als derjenige der Malerei! Die Malerei kann niemals eine Entwickelung geben; sie kann immer nur den Moment darstellen, und es kommt für sie wesentlich darauf an, den schlagenden Moment zu wählen, dessen Gegenwart eine so vielsagende ist, daß er zugleich die Vergangenheit zusammenfaßt und den Wiederschein der nahen Zukunft trägt. Die Poesie aber ist wesentlich Entwicklung; sie gibt eine Aufeinanderfolge der Momente, und deshalb fällt alles innere und äußere Geschehen in ihren Kreis, nicht bloß die Handlung selbst, sondern auch ihre Genesis und ihre Folgen.

Man hat in der neuesten Zeit von einer Poesie des „Nebeneinander" gesprochen! Karl Gutzkow hat sie in seiner Vorrede zu den „Rittern vom Geiste" der Poesie des Nacheinander gegenübergestellt und scheint so die Dichtkunst in ein ihr fremdes, räumliches Gebiet herabzudrücken.

---

den Gegenstand, anstatt ihn absolut zu konstruieren, an irgend einen zweiten (in unserem Falle Dichtkunst etwa an Philosophie oder an bildende und zeichnende Künste) und vergleicht willkürliche Merkmale so unnütz hin und her, als es z. B. sein würde, wenn man von der Tanzkunst durch die Vergleichung mit der Fechtkunst einige Begriffe beibringen wollte und deswegen bemerkte, die eine rege mehr die Füße, die andere mehr die Arme, jene bewege sich mehr in krummen, diese in geraden Linien, jene für, diese gegen einen Menschen."

Doch ist dies bloß Schein; denn der Autor spricht nur von nebeneinanderbestehenden, konzentrischen und exzentrischen Lebenskreisen, die in fortwährender Rotation um ihre Mittelpunkte sind; er spricht nur von einem gleichzeitigen Geschehen, von einem „Nebeneinander" der Handlungen und Empfindungen. Und hierdurch wird sogar die Grenzlinie zwischen Poesie und Malerei noch schärfer bestimmt. Denn die Gleichzeitigkeit der Handlungen kann nur die Poesie darstellen, nicht die Malerei, obwohl sie auch ein Nebeneinander im Raume voraus setzt. Doch der Zeitbegriff ist hierbei überwiegend. Homer kann malen, was gleichzeitig auf der einen und auf der anderen Seite des Schlachtfeldes vor sich ging; er kann dies freilich nur „nacheinander" malen; die Phantasie kann die Bilder nur nacheinander aufnehmen; aber wie der Dichter durch sprachliche Bestimmungen die Gleichzeitigkeit ausdrücken kann, so kann auch die Phantasie in einem blitzartigen Moment das „Nacheinandergeschaute" zugleich setzen. Der Maler dagegen kann nur das eine oder das andere malen und wenn er beides malt, so hat seine Kunst kein Mittel, das Gleichzeitige und Zusammengehörige der beiden Bilder auszudrücken.

Lessing hat diesen Unterschied im „Laokoon" scharf und schlagend auseinandergesetzt; aber gerade die Schärfe seiner Bestimmungen läßt sie leicht einseitig erscheinen, wenn sie nicht einer erweiternden Auslegung teilhaft werden. Körper sind nach ihm der Gegenstand der Malerei, Handlungen der Gegenstand der Poesie. Doch Körper existieren nicht allein im Raume, sondern auch in der Zeit. Jede Erscheinung ist Wirkung einer vorhergehenden, Ursache einer folgenden, und somit das Zentrum einer Handlung. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper. Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun die Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen. Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nützen und muß daher den prägnantesten wählen. Ebenso kann die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nützen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Lessing spricht vorzugsweise von der epischen und dramatischen Poesie und vom historischen Gemälde: darum die Beschränkung der Poesie auf Handlungen. Im weiteren Sinne müßte man dann Empfindungen, insofern sie auch in der Zeit aufeinanderfolgen, die inneren Handlungen der Seele

nennen. Oder glaubt Lessing die innere Welt der Seele, die Empfindung ausschließen zu müssen, weil hier der Vergleichungspunkt zwischen Malerei und Dichtkunst fortfällt? Fast scheint es so, denn er sagt vorher: „Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind". Freilich malt der Künstler bloß „Sichtbares", aber die Empfindung ist damit nicht ausgeschlossen. Ein Landschaftsbild z. B. ist nur dann gelungen, wenn es eine bestimmte Stimmung der Seele atmet. Lessing vergißt die Lyrik und die ihr entsprechende Landschaftsmalerei, weil er eine zu scharf ausgeprägte Verstandesnatur war, um sich auf diesem Gebiete der Innerlichkeit heimisch zu fühlen.

Für die Poetik gestaltet sich die Frage so: *inwieweit* und *wie* darf der Dichter malen? Zunächst steht fest, daß das Malerische nie der letzte Zweck des Dichters sein kann, und schon dadurch ist die *beschreibende Poesie* als eine bestimmte Gattung verurteilt. Die Aeußerlichkeit als Selbstzweck ist das Wesen der beschreibenden Dichtgattung, und deshalb ist sie als eine unberechtigte Zwittergattung zwischen Poesie und Malerei verwerflich. *Lessing* ließ gegen sie vorzugsweise die Batterieen seines Scharfsinnes spielen, da gerade zu seiner Zeit die *Thomson, Haller, Brockes, Kleist* und *Zachariae* sich einer großen Beliebtheit erfreuten. Das beschreibende Gedicht als solches ist jetzt nur eine historische Kuriosität und kann hier nur an dieser Stelle besprochen werden. Sein Stoff ist die Natur, aber die tote Natur in ihren Formen und Gestalten. Haller bringt die Botanik in Verse und zergliedert uns eine Alpenblume: Wurzel, Stengel, Blatt, Krone und Kelch, Staubfäden und Pistille, mit der Genauigkeit des Naturforschers, der sie unter der Lupe angesehn. Was er uns aber nicht zergliedern kann und doch allein als Dichter geben sollte: das ist der *Duft* dieser Blume. Und der Duft überhaupt fehlt der beschreibenden Poesie: der höhere Duft der Seele. Thomson malt uns die „Jahreszeiten" in einer Mosaik von Bildern; aber der Eindruck seiner Dichtung ist so ermüdend, als wären wir durch eine Gemäldegalerie von Landschaftsbildern gewandert, die wir im Vorübergehen nur oberflächlich betrachten konnten. Denn auf diesem Gebiet muß der Dichter gegen den Maler den Kürzeren ziehen. Wohl fehlt auch die menschliche Thätigkeit nicht; aber diese Thätigkeit tritt nur als *Staffage* auf. Diese Schnitter und Winzer sind so äußerlich hineingemalt, wie ihre Ährenbündel und Mostfässer. In *Kleists „Frühling"* bemerkt man hin und wieder eine pulsierende Ader der Empfindung; aber das Ganze geht ebenfalls in einem Nebeneinander von Bildern, in einer äußerlichen Breite auf. Dasselbe gilt von *Zachariaes „Tageszeiten"*. Unser ältestes beschreibendes Gedicht;

„der Vesuvius" von Martin Opitz gehört nicht ganz in diese ästhetisch verwerfliche Kategorie; der hier geschilderte Ausbruch des Vulkans und der Sturm der elementarischen Gewalten zeigen uns die Natur nicht in einem toten Nebeneinander ruhender Bilder, sondern in dramatischer Bewegung. Überdies schildert Opitz die Schreckniſſe, welche die entfesselten Elemente in der Menschenwelt verbreiten, die Wirkungen, welche die tief empfundene Abhängigkeit des Menschen von der Naturgewalt auf das Gemüt ausübt. Ein neuerer Dichter, Gregorovius, hat in seiner Dichtung: „Euphorion" ebenfalls den Ausbruch des Vesuvs in dichterisch berechtigter Weise trefflich geschildert. Dies führt uns von selbst auf die folgende Betrachtung.

Wenn das Aneinanderreihen toter Bilder im Raume malerisch ist: so kann die Schilderung nur dichterisch werden durch innere Bewegung. Man kann zunächst der Natur diese Bewegung leihen, indem man nicht die gewordene Gestalt festhält, sondern sie als im ewigen Prozeß des Werdens begriffen darstellt. Schon an und für sich ist die Natur in Bewegung, das aufgeregte Meer, der Sturm, das Gewitter dichterisch. Man könnte sagen: „Hier ist Handlung in der Natur". Der Maler kann nur einen bestimmten Moment fixieren nur diese Gestalt des Wogenschlags, der Brandung; der Dichter führt die wechselnden Erscheinungen in der Zeitfolge an uns vorüber. In dieser Bewegung der Natur symbolisiert sich von selbst die menschliche Thätigkeit:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt;
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt
Und Flut auf Flut sich ohn Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären. (Schiller.)

Der Maler kann uns nur den moosbewachsenen Felsen, das Gebirge mit seinen Klippen und Schluchten malen; der Dichter zeigt uns die Thätigkeit der Natur, die es erschuf:

Als die Natur sich in sich selbst gegründet,
Da hat sie rein den Erdball abgerundet,
Der Gipfel sich, der Schluchten sich erfreut,
Und Fels an Fels und Berg an Berg gereiht,
Die Hügel dann bequem hinabgebildet,
Mit sanftem Zug sie in das Thal gemildet. (Goethe.)

Noch berechtiger aber wird die Beschreibung, wenn sie die Natur ganz in die Stimmung des Gemütes auflöst und nur seine Reflexe über das äußerliche Bild ausgießt. Hier hört der Landschaftsmaler auf, wo

der Dichter anfängt. Bei jenem geht die Stimmung aus dem Bilde, bei diesem das Bild aus der Stimmung hervor. Jean Paul ist Meister darin, auch das umfassendste Landschaftsgemälde in die Farben der Stimmung zu tauchen, die seine Helden beseelt. Bei jener beschreibenden Poesie wandert der Held durch die Landschaft; bei der echten die Landschaft durch den Helden. Byrons „Childe Harold" führt uns durch halb Europa, malt uns Lissabon, Venedig, Athen; aber das Gedicht ist kein in Verse gebrachtes Reisehandbuch. Über allen diesen Bildern, mag der Held auf der Seufzerbrücke in Venedig stehen oder dem Donnersturm im Schweizer Jura lauschen, zittert der Hauch seiner eigenen, gebrochenen Seele. Es ist die Elegie eines blasierten, heimatlosen Gemütes, das in der äußern Welt nur seinen Spiegel sucht und findet!

Ein gefeierter Litteraturhistoriker, Georg Gervinus, hat im achten Bande seiner „Geschichte des 19. Jahrhunderts" Byron auf das schärfste verurteilt, indem er seine poetischen Erzählungen ästhetisch betrachtet einen einzigen Geschmacksfehler, psychologisch betrachtet einen einzigen Naturfehler nannte, und erklärte, das dichterische Unwesen sei in ihnen zum Wesen gemacht. Er motiviert dies Verdammungsurteil namentlich damit, daß die Beschreibung, diese poetische Landschafterei, die der Instinkt der Alten, die Übung der großen Dramatiker Englands und Deutschlands, die Kritik eines Lessing verschmäht habe, der beste Teil von Byrons Dichtungen gewesen sei, daß er sie selbst seine Forçe nannte. Wie es mit dem Naturgefühl der Alten stand, darüber haben wir neuerdings wertvolle Untersuchungen erhalten, welche frühere Vorurteile beseitigten. Daß aber ihr Instinkt die beschreibende Dichtweise verschmäht habe, ist eine ganz unbegründete Behauptung, welche schon durch einen Blick in die „Georgica" des Virgilius, in die „Idyllen" des Theokritos widerlegt wird. Im Gegenteil, wir finden gerade Muster für die tadelnswerte, nur äußerliche Art der beschreibenden Poesie bei den Alten, und es ist kein zufälliges Zusammentreffen, das dieselbe in Deutschland grade mit dem Wiedererwachen der humanistischen Studien und der Gelehrtenpoesie von neuem auftauchte. Daß die Übung der großen Dramatiker sie verschmähte, ist selbstverständlich; denn im Drama kann sie überhaupt keine Stätte finden. Wie Lessings Kritik aber auszulegen sei, glauben wir oben gezeigt zu haben.

Im Widerspruch mit dem unbegründeten Tadel eines Gervinus sind wir der Ansicht, daß Byron für ein Muster der von Lessing aufgestellten Regeln der Schilderung gelten kann, ja daß diese Regeln, was den von Lessing nicht genugsam hervorgehobenen Hauch dichterischer Stimmung betrifft, aus dem Vorbild Byrons eine Erweiterung und Vertiefung schöpfen

können. Wenn der Dichter im dritten Gesange des „Childe Harold“ den Gewittersturm im Jura schildert, so liegt die berauschende Pracht dieser Schilderung nicht bloß in der kühnen bildlichen Belebung der Natur, von der die alten deskriptiven Dichter freilich nichts verstanden, sondern vielmehr in der Spiegelung und im Zusammenhang des innern und äußeren Lebens. Der Sturm in der Natur und der Sturm in der Seele des Dichters grüßen sich, wie sich zwei verwandte Dämonen grüßen:

Und das ist in der Nacht! Erhab'ne Nacht,
Du bist zum Schlummer viel zu groß und hehr!
Laß mich genießen Deiner Wetter Pracht,
Ein Teil vom Sturm und Dir! . . . .
Himmel, Gebirge, Strom, See, Blitz und Winde,
Und Nacht und Donner und der Wolken Schwall!
Dazu ein Geist, der alles dies empfinde —
Wohl mag ich wachen! Euer ferner Hall
Im Scheiden tönt mir wie Sturmglockenschall
Dessen, was schlaflos ist in meiner Rast.

Doch die Beschreibung der Natur wird auch dann dichterisch, wenn wir in ihr gleichsam die Parallelstellen zum Leben des Geistes aufsuchen, wenn sich der dichterische Gedanke unmittelbar an die Schilderung knüpft. Ein Mustergedicht hierfür ist Schillers „Spaziergang,“ der an den „Frühling“ Kleists zu erinnern scheint, sich aber gerade dadurch von ihm unterscheidet, daß wir nicht hier locker zusammenhängende Bilder erhalten, sondern die vorüberfliehende Welt der Erscheinung zum Spiegel wird für die sittliche Welt.

Es giebt auch eine historische Landschaftsmalerei, und in dieser ist Lord Byron Meister, indem er die historischen Reminiszenzen nicht bloß als Staffage benutzt, sondern zur innersten Seele des dichterischen Gemäldes macht. Wenn er uns über die Trümmerstätten von Hellas führt, so ist ihm die elegische Stimmung der Seele das Element, in welches dies Land mit seinen Tempeln und Trümmern und erinnerungsreichen Landschaften untertaucht; der große Gegensatz zwischen Natur und Geschichte als ein Gegensatz zwischen dem Bleibenden und Vergänglichen ist der volle Gedankenakkord, zu dem zuletzt alle diese Tonfolgen der Schilderung und Betrachtung zusammenklingen:

Blau sind die Himmel und die Klippen wild,
Hold sind die Hain' und die Gefilde grün,
Als lächle Pallas noch; die Oelfrucht schwillt;
Die Biene, wo Hymettos Kräuter blühn,
Baut noch ihr duftig Schloß mit emsgem Mühn,
Die freie Seglerin der Bergeshöhn;

Vom Gold Apolls die Marmorbrüche glühn,
Als ob die langen Sommer nie entflöhn; —
Kunst, Freiheit, Ruhm verwelkt — Natur ist ewig schön.

(Uebersetzung von Gildemeister.)

Doch wie Byron seine Naturschilderungen dadurch belebt, daß er die Natur sub specie der Geschichte ansieht, so beseelt er sie auch durch die romantische Mythe, namentlich in seiner Gedankendichtung „Manfred". Die Geister der Alpen, der Wasserfälle, des unterirdischen Feuers, des Sturms verkünden mit feuriger Beredsamkeit die elementarischen Großthaten der Natur. Wenn in Schillers „Tell" das Naturleben der Schweiz mehr in realistischen Zügen erfaßt ist, so enthält Byrons „Manfred" die grandioseste Lyrik der Alpenwelt, ihrer Bergesriesen und Gletscher, ihrer schäumenden Wasserfälle. Sie erscheint in der Beleuchtung durch den kämpfenden, dem Himmel trotzenden Menschengeist selbst wie eine titanische Dichtung der Natur. Damit vergleiche man Hallers „Alpen" — und der Unterschied zwischen der schlechten beschreibenden Poesie und der berechtigten deskriptiven Lyrik der Neuzeit, welche von einem Altmeister der Litteraturgeschichte irrtümlich mit jener verwechselt wird, springt von selbst in die Augen.

Sehr schön und tief hat auch Goethe dies Verhältnis des Menschen zur Natur, das die äußere Welt zum Gedicht umzaubert, und damit das Geheimnis der echten dichterischen Beschreibung zugleich in einem herrlichen Muster derselben, in jenem bekannten Faustmonolog geschildert:

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat! Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.
Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert;
Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.

Und steigt vor meinem Blick der reine Mond
Besänftigend herüber; schweben mir
Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch,
Der Vorwelt silberne Gestalten auf,
Und lindern der Betrachtung strenge Lust.

Das ist echte dichterische Malerei: die Natur in Beziehung zum Menschen, aber nicht in jener notwendigen, aus der die Prosa der Existenz hervorgeht, sondern in der freien, dichterischen! Hier ist kein logischer Zwang, daß das bestimmte Naturbild gerade diese bestimmte Gedanken- und Empfindungskette hervorruft; es ist die freie Wahl des dichterischen Gemütes!

Wie verhalten sich nun die Freiligrathschen Gedichte zu den aufgestellten Grundsätzen? Sind sie nur eine exotische Pflanze im Blumengarten der alten, beschreibenden Poesie? Ist Freiligrath nur ein Haller redivivus, der, statt auf den Alpen, in allen Zonen herumbotanisiert? Und soll diese reiche, neuentdeckte Welt, die durch ihre Farbenpracht so anlockend wirkt, die Welt der Tropen und der Pole, deren Schleier kühne Reisende zerrissen, für die Poesie ein für allemal verloren sein? Gewiß nicht! Es kommt nur auf die Behandlungsweise an, und ein echtes Dichtertalent wird uns keinen orbis pictus toter Bilder geben, ohne die Seele, ohne die Bewegung der Poesie.

Was zunächst liegt, ist, die Natur zu schildern in ihrem Kampfe mit dem Menschen und so ihren großartigen Bildern die höchste Bewegung und tiefste Bedeutung zu geben. Hierher gehört z. B. Freiligraths „Mirage" und mein Gedicht auf „Franklin," wo ich die Polarwelt in ihrem Kampfe mit dem kühnen Weltentdecker schildere. Dann aber ist es der Hauch einer kosmopolitischen Empfindung, der Odem eines mächtigen, völkerverbindenden Weltverkehrs, welcher die Segel der Freiligrathschen Gedichte schwellt. Dies ist z. B. in „Florida of Boston" nicht in breiten Reflexionen ausgesprochen, aber doch wie ein Äther der Stimmung über das Ganze ausgebreitet:

Sie bringt der alten Welt von einer neuen Meldung
An deren grünem Strand das Schiff vorüberzog.

Im „Gesicht des Reisenden" ist die Wüste lebendig gemacht mit allen ihren Schrecken; sie erzählt ihre Geschichte. Dies ist echt dichterische Schilderung, und kein Maler kann es darstellen, weil alles im Wirbel vorüber braust:

Weh, auch die zerstreuten Knochen werden wieder zu Kamelen,
Und der braune Sand, der wirbelnd sich erhebt in dunkeln Massen,
Wandelt sich zu braunen Männern, die der Tiere Zügel fassen.
Immer mehr — noch sind die letzten nicht an uns vorbeigezogen,
Und schon kommen dort die ersten schlaffen Zaums zurückgeflogen.

In seinen berühmten Tierbildern: „Löwenritt", „Unter den Palmen" schildert Freiligrath nicht die Tiere, wie Raff, sondern er zeigt sie uns in Bewegung, in heißem Kampf, und jeder Kampf hat seine sittliche Spannung. Hat man Freiligrath den van Aken der Poesie genannt, so gilt dies insofern mit Recht, als er zuerst gleichsam seinen dichterischen Kopf der Tierwelt in den Rachen steckte und ihn unversehrt wieder herauszog. Er hat Löwen, Schlangen und Wallfische dichterisch courfähig gemacht. Im ganzen ist er von der Anklage, die Grenzen der Dichtkunst und der Malerei verwischt zu haben, freizusprechen.

Was die tausend Gegenstände des menschlichen Bedürfnisses und Verkehrs betrifft, so darf der Dichter sie gewiß auch schildern; aber er muß sich dabei von einer niederländischen Kleinmalerei frei halten. Denn diese Objekte haben nur Wert für den Dichter, insoweit der Mensch seine Seele oder die Kultur ihre Bedeutung in sie hineingelegt hat. Hiergegen wird von den neuen Romanschriftstellern fast durchgängig gesündigt. Wenn Immermann schildert, wie der Hofschulze einen Wagen anspannt: so ist dies zwar eine Reihenfolge von Momenten, von denen der Maler nur eins herausheben könnte — aber er verfällt dabei in eine Prosa der Technik, die dem Maler nicht erspart bleiben kann, die aber jede Dichtung verunstaltet. Die Farbe leiht allem, auch dem Geringfügigsten, einen schönen sinnlichen Schein. Überdies hat der Maler die Mittel, das Geringfügige geringfügig darzustellen. Das Kleine erscheint klein im Raume, das Unbedeutende kann in Schatten gestellt werden. Dagegen wird das Wort, das Vehikel des Dichters, in dessen Klang kein Maß liegt für das Große und Kleine, gemißbraucht, wenn es das Kleinliche und Nichtssagende ausführlich malt. Am weitesten gehn hierin unsere Dorfgeschichtenschreiber, welche den Grundriß jeder Scheuer mit der Genauigkeit eines Architekten entwerfen und an jedem Düngerhaufen ihre malerische Kunst versuchen. Doch nicht bloß die niederländische, auch die italienische Schule des neuen Romans verfällt in denselben Fehler. Laube z. B. in seiner sonst vortrefflichen „Gräfin Chateaubriand" ist der Gropius der französischen Luftschlösser und ergeht sich dabei in einer Dekorationsmalerei, welche die Grenzen des dichterisch Erlaubten überschreitet. Im allgemeinen ist anzuerkennen, daß die französischen Romanschriftsteller in dieser Beziehung die englischen bei weitem übertreffen, die durch das Muster Walter Scotts sich zu dieser verkehrten, breiten Ausmalung des bedeutungslos Äußerlichen verleiten lassen, wie besonders die Romane der Elliot beweisen.

Wenn nun auch der Dichter in seinen Schilderungen nicht in das

Gebiet des Malers übergreift: so ist er immer noch zu tadeln, wenn er den Vorsprung, den seine Kunst vor der des Malers hat, nicht geltend macht. Nehmen wir z. B. ein Schlachtgemälde von Horace Vernet und ein dichterisches von Scherenberg. Mag das erste noch so riesige Dimensionen haben, wie seine „Smala“: Vernet kann immer nur einen Moment darstellen; Scherenberg schildert eine ganze Schlacht, ihre Entwicklung, ihre Krisen. Dieser Vorteil macht sich von selbst geltend. Vernet kann uns nur den äußerlichen Kampf der Franzosen und Beduinen malen; er kann uns seine kulturhistorische Bedeutung nicht darstellen; er kann uns keine Perspektive der Ideen entrollen. Der Dichter, der sich freiwillig auf das beschränkt, wozu den Maler das Wesen seiner Kunst zwingt, bleibt offenbar hinter den Anforderungen der seinigen zurück. Scherenberg schildert uns in „Waterloo“ und „Leuthen“ glänzend die taktischen Manöver der Schlacht, die Angriffe der Schwadronen, die Evolutionen der Infanterie, die Wirkungen des Geschützes; auch die Art und Weise seiner Schilderung ist dichterisch, schlagend, in großen Zügen; aber über dem ganzen Bilde schwebt nur der Pulverdampf des Malers, nicht der Hauch der geschichtlichen Idee, welche gerade in der Sprache des Dichters ihren begeisterten Apostel finden soll.

Wir haben bis jetzt erörtert, inwieweit der Dichter malen darf! Auf die andere Frage, wie der Dichter malen soll, hat Lessing ein für allemal die entscheidende Antwort gegeben und das Axiom hingestellt, dessen Nichtbeachtung so vielen Dichtwerken der Gegenwart zum Nachteile gereicht. Die an den Raum gebannte Malerei kann nur einen einzigen Moment der Handlung aus der Zeitfolge ergreifen und muß deshalb den schlagendsten wählen; die in der Zeit fortschreitende Dichtkunst kann nur eine Eigenschaft aus der Welt des Raumes ergreifen und muß deshalb die bezeichnendste wählen. „Homer hat“, sagt Lessing, für ein Ding gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte, schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.“ Wenn auch die Schärfe der Lessingschen Antithese vielfache Milderungen zuläßt: so bleibt doch ihre Grundwahrheit bestehen. Sie erklärt sich mit vollem Recht gegen jene verkehrte Gründlichkeit der dichterischen Schilderung, welche den ruhenden Gegenstand durch die erschöpfende Fülle seiner Eigenschaften darstellen will und dadurch vor die Phantasie nur ein verwirrtes und zerrinnendes Bild

bringt. Der Maler giebt, wie die Natur, die sinnliche Anschauung mit einem Schlage, indem die Fülle der Eigenschaften im Raume mit einem Blick erfaßt wird. Der Dichter, der ihm nacheifern will, bringt sich um die Wirkung seiner Kunst, indem die Menge von Eigenschaften, die in der Zeit nacheinander aufgezählt werden, kein klares Bild geben kann. Dies erreicht der Dichter nur, indem er die schlagendste Eigenschaft aufgreift. Die Malerei beleuchtet ihren Gegenstand mit der Fackel, die Dichtkunst nur mit dem Blitze. Das Aufzählen der Eigenschaften durch die Sprache gehört der wissenschaftlichen Zergliederung an, welche die Teile auseinander nimmt ohne Rücksicht auf das geistige Band; die dichterische Anschauung aber soll das Ganze schaffen; die Phantasie verlangt stets das ganze Bild. Auch das Bild des Dichters soll, wie das des Malers, mit einem Schlage vor unserer Seele stehen. Das ist aber nur dann möglich, wenn der Dichter die schlagende Bezeichnung trifft, die das Bild plötzlich in die innere Vorstellung hineinhebt. Dies Element der Phantasie, für welche der Dichter schafft, verträgt nicht die Bestimmtheit der Umrisse und der Farbengebung, wie die tote Fläche des Malers; aber selbst lebendig und beweglich, selbst zeugungskräftig, bedarf es nur der begeisterten Anregung, um das Bild hervorzurufen. Das einzige rechte Wort schafft auf diesem Boden besser die Gestalt, als ganze Sätze voll beschreibender Phrasen. Das Bild der Dichtkunst ist geistiger Art! Was ihm an Sinnlichkeit fehlt, das muß es durch Geist ersetzen.

Diese Erörterungen sind sehr fruchtbringend für die dichterische Praxis. Man braucht heutzutage nicht mit Lessing auf Hallers Schilderung des Enzians oder auf das Gemälde der Helena, das Constantinus Manasses entwirft, zurückzugehen, um die verfehlte Anwendung des malerischen Prinzips innerhalb der Dichtung an Beispielen klar zu machen. Unsere historischen Romanschreiber haben uns hierin mit allzureichlichem Stoffe versorgt. Sie entwerfen stets ein vollständiges Kostümbild ihrer Helden von Kopf bis zu Fuß, von den Federn des Hutes bis zu den Sporen der Stiefel! Sind wir aber glücklich bei den Stiefeln angelangt, so haben wir längst vergessen, wie der Hut aussieht! Wir haben alle Kleider einzeln, aber nicht den Eindruck, den der ganze Anzug macht, nicht sein dichterisches Bild, das niemals durch ein totes Nebeneinander von Eigenschaften hervorgerufen wird. Sollen diese Eigenschaften von der Poesie dargestellt werden: so müssen sie nacheinander, an einen geistigen Faden der Bewegung gereiht, hervortreten. Homer gibt uns vom Schild des Achilleus gleichsam die Geschichte, ebenso vom Bogen des Pandarus, und fängt mit der Jagd des Steinbocks an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht ist. Dadurch werden

seine Eigenschaften für die Phantasie lebendig. Freiligrath wäre nur ein exotischer Wouwerman und kein Dichter, wenn er uns im „Löwenritt" die Giraffe von Kopf zu Fuß so hinmalte, wie jener seine berühmten Schimmel. Dieser Dichter ist ein zu großer Meister seiner Kunst, um solche tote Menageriebilder aus dem jardin des plantes zu geben. Ein Poet aus der Schule Walter Scotts hätte mit dem Stabe eines Menageriewächters auf das ruhig dastehende Tier gezeigt und dabei erzählt, daß es ein buntes Fell, einen braungefleckten Hals, leichte Füße und große Schnelligkeit habe und überhaupt einem Riesenpferde vergleichbar sei! Freiligrath aber malt diese Eigenschaften in seinem klassischen Gedichte nicht nebeneinander hin; er läßt sie wie Funken aus der lebensvollen Bewegung nacheinander hervorsprühen:

Plötzlich regt es sich im Rohre; mit Gebrüll auf ihren Nacken
Springt der Löwe; welch ein Reitpferd! Sah man reichere Schabracken
In den Marstallkammern einer königlichen Hofburg liegen,
Als das bunte Fell des Renners, den der Tiere Fürst bestiegen?
In die Muskeln des Genickes schlägt er gierig seine Zähne,
Um den Bug des Riesenpferdes weht des Reiters gelbe Mähne.
Mit dem dumpfen Schrei des Schmerzes springt es auf und flieht gepeinigt;
Sieh, wie Schnelle des Kameles es mit Pardelhaut vereinigt.
Sieh, die mondbestrahlte Fläche schlägt es mit den leichten Füßen!
Starr aus ihrer Höhlung treten seine Augen; rieselnd fließen
An dem braungefleckten Halse nieder schwarzen Blutes Tropfen
Und das Herz des flücht'gen Tieres hört die stille Wüste klopfen.

Doch sollte dem Dichter die Schilderung der körperlichen Schönheit z. B. der weiblichen, verschlossen sein? Sollte er keine Madonna, keine Venus, keine Helena in seinen Versen malen dürfen, oder nur mit flüchtig streifenden Beiwörtern, wie Homer die „göttlich schöne" Helena und Virgil die „pulcherrima Dido?" Lessing führt die Schilderung der „bezauberten Alcina" im „rasenden Roland" an, um zu zeigen, wie dies Ausmalen der einzelnen Züge, diese Fülle der hervorgehobenen Eigenschaften das Bild zugleich verwischt und erdrückt. Ein ähnliches Beispiel ist Lamartines Schilderung der schlummernden Daidha in „la chûte d'un ange":

De l' arche de sourcils, qu' à peine il débordait,
Le profil de son nez sans courbe descendait — —
Ses lèvres comme un lis, dont le bord du calice
Prêt à s' épanouir en volute se plisse,
S' entr'ouvraient et faisaient éclater en dédans
Comme au sein d' un fruit vert les blanc pépins des dents.

Dennoch muß man zugeben, daß einiges in beiden Gemälden dichterisch wirkt, und dies Wirksame sind nicht die Formen und Farben,

sondern der Reiz, die Anmut, welche, wie wir oben sahen, die Schönheit in Bewegung ist. In kurzer Formel: der Dichter male die Schönheit als Wirkung und male sie durch ihre Wirkung. Als Wirkung geht die Schönheit aus der Seele hervor, die in wechselndem Reize um ihre Linien spielt. So wenn es von der „Bianka" in meinem „Carlo Zeno" heißt:

„Und stets die volle Seele gibt der Blick,
Begnügt sich nicht mit halbem Offenbaren!
Unsterblich lebt darin der Kindheit Glück,
Des Herzens Kindheit ewig unerfahren.
Nicht Knospen sind die Lippen vollerschlossen
Und doch von sanften Gluten übergossen.
Und wenn ihr holdes Lächeln sich verfangen
In all' den Grübchen zart auf Kinn und Wangen,
Dann blüht darin ein solcher Lenz der Seele,
Daß selbst der Schnee des mürr'schen Alters thaut,
Daß jeder lächelt, wer die Holde schaut,
Als ob ein Zauber zwingend ihm befehle."

Die letzten Zeilen deuten zugleich das zweite an. Homer schildert die Helena durch die Wirkung ihrer Schönheit, durch den Eindruck, den sie auf die versammelten trojanischen Greise macht, als sie in ihre Mitte tritt. Dies Malen durch den psychologischen Reflex ist echt dichterisch und dem inneren Element der Phantasie angemessen.

Viktor Hugo schildert in ähnlicher Weise, in den „Voix intérieures" eine Schönheit:

Tout essaim de beautés, gynécée ou serail,
Madame, admirerait vos lévres de corail.
Cellini sourirait à votre grâce pure
Et dans un vase grec sculptant votre figure,
Ill vous ferait sortir d' un beau calice d' or,
D'un lis qui devient femme en restant lis encore,
Ou d' un de ces lotus qui lui doivent la vie,
Etranges fleurs de l' art que la nature envie.

Auch hier wird die Schönheit zuerst durch ihre Wirkung gemalt; sie entlockt einem Serail, einem Harem Bewunderung. Dann aber erscheint sie selbst als Wirkung und zwar wird sie dadurch in ein neues Licht gerückt, daß uns die weibliche Schönheit wie ein ideales Kunstgebilde entgegentritt, wie das Meisterwerk eines schöpferischen Genius.

Daß die Häßlichkeit dagegen eher mit dem stückweisen Aufbau der einzelnen Züge in der Poesie geschildert werden kann, daß diese hierin viel weiter gehen darf, als die Malerei: das erklärt sich grade daraus, daß eben die Schlagkraft des häßlichen Bildes durch das Nacheinander der

Momente in der Poesie gemildert wird, während sie durch ihr Nebeneinander in der Malerei drastisch hervortritt. Man vergleiche hierüber, was Lessing über den Laokoon gesagt.

Um die reiche Gedankenwelt zu veranschaulichen, hat der Dichter andere Mittel als der Maler, dessen allegorische Darstellung nicht der äußeren Attribute entbehren kann, um nur annähernd die Bestimmtheit eines in eine Gestalt verwandelten Begriffes darzustellen. Der Dichter begiebt sich daher seines Vorzuges, wenn er, wie Horaz, die Notwendigkeit mit eisernen Haken und Nägeln darstellt. Dies ist schlechte und mit Recht getadelte Malerei; denn der Dichter macht hier unnöthigerweise die Schranke dieser Kunst zur seinigen. Er muß die Notwendigkeit schildern durch ihre lebendigen Wirkungen, durch welche sie sich als die eiserne Macht in den Geschicken der einzelnen und der Völker offenbart.

Diese Winke mögen genügen, um zu zeigen, inwieweit und wie das Malerische in der Poesie auftreten darf. Nur die geistig und sinnlich bewegte Schilderung findet hier ihre Stätte, während die ungebührliche Breite des malenden Elementes die Poesie in Prosa auflöst.

Vierter Abschnitt.

Die Dichtkunst und die Musik.

Der Bund dieser beiden Künste und ihre Unzertrennlichkeit ist historisch älter als ihr selbstständiges Bestehen. Seit der geflügelte Götterbote mit seinem Fuße die Schildkröte berührt hatte und durch den Ton, den sie von sich gab, auf die Erfindung der Lyra geführt wurde, hat das alte Hellas die Dichtgattungen und die Musik gemeinsam entwickelt. Zur lesbischen Barbitos sangen Alkäos und Sappho ihre liebeatmenden Strophen: Flöten begleiteten das heitere Skolion nach der Mahlzeit und des Tyrtäus kampflustige Distichen, die Nänien und Epitaphien an der Verbrennungsstätte und am Grabhügel der Toten und die Epinikien des Pindar. Auch der von keinem Instrumente begleitete Gesang, den die Alten nach Varro „assa vox“ nannten, war ihnen bekannt. Die chorische Lyrik des Stesichoros wurde ein Teil der Tragödie, und so gesellte sich die dramatische Poesie dem Chorgesang und Klang der Instrumente. Aus diesem innigen Bunde aber rissen sich Dichtkunst und Musik wieder los, um in selbstständiger Entwicklung nach gesonderten Zielen zu ringen Wenn sie sich wieder gesellten: so geschah es nicht ohne Opfer von der einen oder anderen Seite, nicht ohne daß die eine Kunst der anderen

dienstbar geworden wäre, freilich nicht ohne das Bewußtsein, welches den römischen Bürger begleitete, wenn er in den Saturnalien die Rolle des Sklaven übernahm: daß diese Dienstbarkeit eine freigewählte und vorübergehende sei, und er, abgesehen von ihr, die Herrschaft der Welt behaupte.

Daß sich Musik und Dichtkunst historisch aus einem und demselben Keime erschlossen, deutet auf ihre innige Verwandtschaft als *schwesterliche Künste*, eine Verwandtschaft in den ersten kanonischen Graden, welche unbedingt jene *Ehe* ausschließt, zu der ein neuer Kunstreformator sie zwingen will. Die Musik hat mit der Dichtkunst die Welt der Innerlichkeit gemein, welche nur den Bestimmungen der Zeitfolge unterworfen ist. Das räumliche Bild, welches von der Poesie nur aus dem äußeren Raum in die Vorstellung übertragen wird, ist aus dem Kreise der Musik gänzlich ausgeschlossen. Die bestimmte Vorstellung, den bestimmten Gedanken auszudrücken, fehlen ihr alle Mittel. Der Poesie gegenüber ist sie eine Stumme von Portici, während sie den andern Künsten gegenüber der Welt zum erstenmale die Zunge löst. Sie ist die Welt in ihrem innersten Ertönen, in ihrer ahnungsvollen Tiefe, in welche ja die Seele des Menschen mitversenkt ist, und deren geheimnisvollen Zauber sie mit größerer Macht ausspricht als jede andere Kunst. In ihrer Form erinnert sie an die Arithmetik, an die *Zahl*, die ja ebenfalls in der Mitte zwischen Geistigem und Sinnlichem steht. Leibnitz nannte die Musik mit Recht eine verborgene Arithmetik der Seele, die zählt, ohne es zu wissen. Auf der Zahl beruht nicht nur die ganze geheimnisvolle Architektonik der Musik: die Intervalle der Töne und die Einschnitte des Taktes; der Ton selbst beruht auf der bestimmten Zahl der Schwingungen. Die Zahl bannt die forteilende Zeit in das künstlerische Gesetz, und hier ist der Punkt, wo der Rhythmus der Poesie und der Rhythmus der Musik sich begegnen. Aber wieviel reicher ist dieser als jener! Welche zahlreiche Figurationen gestattet der einzelne Takt, während dort die karge Form sich stereotyp wiederholt! Auf diesem Gebiete kann die Poesie mit der Musik nicht wetteifern, und das beruht auf dem wesentlichen Unterschied der Bedeutung, den der Ton für die eine und die andere Kunst hat. Für die Musik ist der Ton das *Material* der Kunst — nur *in* ihm kann sie ihren Inhalt ausführen, nur *mit* ihm ihre Gebäude errichten. Er ist der Baustein für jedes Theben, das *Amphions Leier* zusammensingt! Für die Poesie ist der Ton nur *Vehikel* — und er ist es nicht als Ton, sondern als *Wort*, als Zeichen der Vorstellung und nur im Reim macht sich der sinnliche Zusammenklang als solcher geltend. Darum sind die Geheimnisse der Tonwelt und der ganze unerschöpfliche Reichtum ihrer Bewegungen für den Dichter ver-

loren! Er kennt ihn nicht, weil er ihn für seine Zwecke nicht braucht! Um das Wort in seiner zeitlichen Bewegung auszudrücken, dazu genügt ein einfacheres Maß, und um die Grenze des Verses anmutig zu markieren, um das Wort selbst tönen zu lassen: dazu genügt der einfache Akkord des Reimes. Will die Poesie hierin mit der Musik wetteifern und den Accent auf das sinnlich berauschende Tönen legen: so verwischt sie die Grenzen ihres Gebietes. Aufeinandergehäufte Schlagreime oder allzu spielerisch und üppig verschlungene Reimformen, wie sie uns manche romanische Muster bieten, zeigen uns dann das vergebliche Streben der Dichtkunst, mit der Musik auf einem Boden zu wetteifern, wo diese Kunst allein heimisch ist.

Die Welt der Innerlichkeit dagegen, welche beide Künste darstellen, erscheint für jede als eine wesentlich verschiedene. Der Ton ist gleichsam die Seele des äußeren Objekts, das in seinen Schwingungen von der Starrheit der Materie erlöst wird. So ist er auch der äußere Stoff, in welchem das innere Erzittern der Seele in wechselnder Stimmung und Empfindung am geeignetsten dargestellt werden kann. Dagegen vermag er weder die Empfindung in die Vorstellung zu erheben, noch die Vorstellung in Empfindung zu verwandeln. Hier beginnt das Reich der Dichtkunst! Sie ruft ihre Empfindungen durch Vorstellungen hervor und malt sie in Vorstellungen aus! Das innere Bild ist für die Poesie dasselbe, was für die Musik der Ton ist. Nur ein Verkennen dieser Wahrheit, nur die irrige Ansicht, daß der Ton in der Dichtkunst dieselbe Bedeutung habe, wie in der Musik, konnte die Theorie Richard Wagners hervorrufen, welche die Dichtkunst als unselbständig und aus dem Gefühl ihres Mangels heraus der Tonkunst in die Arme führt. Hier ist umgekehrt zu behaupten, daß die Dichtkuust ihren ganzen Reichtum aufopfert, wenn sie sich auf jenes einfache Weben der Empfindung beschränkt, welches die Musik allein künstlerisch zu gestalten vermag. Ob aber die Musik, wenn sie zu einem Mittel des Ausdrucks herabgesetzt wird*), gewinnt: das ist eine Frage, deren Beantwortung nicht in eine Poetik gehört.

Wilhelm August Ambros, in seiner interessanten Studie zur Aesthetik der Töne: „Die Grenzen der Musik und Poesie" sucht den Berührungspunkt der beiden Künste im Erregen von Stimmungen. Die Musik bringe ganz fertige Stimmungen, und zwar deshalb fertig, weil sie für die vorgängigen Vorstellungsreihen, welche das Wort klar und bestimmt ausdrücken kann, keine Mittel besitzt, sie auszudrücken. „Der Zauber der Musik, den man dem sinnlichen Wohlklange allein zuzuschreiben

*) Richard Wagner, „Oper und Drama" Bd. 1, pag. 21.

so sehr geneigt ist, liegt zum guten, wenn nicht zum größten Teil in diesem Entgegenbringen von fertigen Stimmungen, über deren vorgängige Vorstellungsreihen sie uns keine Rechenschaft gibt; denn von Zauber sprechen wir, wo wir mächtige Wirkungen hervorrufen sehen, deren Ursachen uns in geheimnisvolles Dunkel gehüllt bleiben." Auch von der Poesie könne man in demselben uneigentlichen Sinne, wie von der Musik sagen, sie drücke Stimmungen aus. Dazu habe sie zwei Wege; sie nenne kurz und gut die Vorstellungen, deren Resultat die beabsichtigte Stimmung insgemein zu sein pflegt, oder sie greife zu symbolischen Bildern, wohl gar zur Vorführung von Naturszenen, aus denen jene Stimmung wiederklinge. „So schließen wir aus der gegebenen Vorstellung auf das daraus erratbare, aber nicht genannte Gefühl. Bei der Musik ist gerade der umgekehrte Weg einzuschlagen. Aus der gegebenen Empfindung schließen wir auf die daraus erratbare, aber uns nicht ausdrücklich vorgeführte Vorstellung." Wenn Ambros weiterhin meint, die Musik könne Stimmungen von sehr bestimmter Physiognomie ausdrücken, so bleibt er doch den Beweis dafür schuldig. Die Stimmung, welche die Musik ausdrückt, kann auf sehr verschiedene Vorstellungsreihen zurückgeführt werden. Wer eine musikalische Stimmung an eine bestimmte Vorstellungsreihe anknüpfen will, bedarf dazu entweder des dichterischen Wortes oder eines Programms, gegen welches sich Ambros mit Recht erklärt, indem er in demselben nur ein Armutszeugnis sieht, welches die Musik sich ausstellt, also einen Beweis, daß sie über die natürliche Grenze ihrer Ausdrucksfähigkeit hinaus gegangen ist. Das musikalische Kunstwerk muß seinen Schwerpunkt in sich selbst tragen, durch sich selbst erklärbar und verständlich sein, auch wo es sich an eine dichterische oder durch ein Programm gegebene Vorstellung anschließt. Das mag Ambros mit Recht verlangen; aber zwischen den Vorstellungsreihen, welche vielleicht den Künstler bestimmen, und dem Ausdruck der musikalischen Stimmung im Kunstwerke besteht kein Kausalitätsverhältnis; sie können nicht durch die Musik hervorgerufen werden; nur die Stimmung des Künstlers pflanzt sich durch das musikalische Kunstwerk fort; die Stimmung gehört aber dem Reich des Unbewußten an. Das Mißverständnis, welches bei Ambros durch den Zurückgang auf Vorstellungsreihen hervorgerufen wird, könnte uns bestimmen, der Erklärung von Hanslick, welche den einzigen Inhalt der Musik in „tönend bewegten Formen" sieht, den Vorzug zu geben; denn sie ist wenigstens richtig, obgleich sie bei einem ziemlich inhaltsleeren Formalismus stehen bleibt. Für das Verhältnis zwischen Musik und Poesie läßt die Hanslicksche Erklärung indes doch Be-

rührungspunkte übrig; denn die musikalischen Arabesken der tönend bewegten Formen können ja die verschiedensten dichterischen Bilder umranken.

Wir haben gesehen, wie alt der Bund zwischen beiden Künsten ist; doch gerade ihre weitere selbständige Entwickelung löste ihn mit Notwendigkeit auf. Der Dialog trat im Drama selbständig hervor; die Musik begleitete nur die Reflexionen des Chors und konnte in dieser Begleitung nur eine untergeordnete Rolle spielen. Das Volkslied freilich erzeugte sich stets zusammen mit der Melodie! Das naturwüchsige einfache Empfinden, das sich nur halb für die Vorstellung erschloß, bewegte sich auf demselben Boden mit der Musik; das Wort deutet nur die Schwingungen der Seele an, welche erst in den Schwingungen des Tones ihren vollständigen Ausdruck fanden. Das einfache Lied, nicht einmal die ganze Lyrik, das Lied, in welchem das Bild nur wie ein flüchtiger Schein aus dem wogenden Aether der Empfindung aufzuckt, konnte daher bei der weiteren Entfaltung der beiden Künste allein ihrem alten Bunde treu bleiben. Jene zarten hingehauchten Weisen Goethes, Uhlands, Heines, Geibels forderten ähnlich wie die Lieder der Minnesänger die Musik heraus, der Empfindung einen volleren und wärmeren Ausdruck zu geben. Doch waren diese Lieder deshalb keine Undinen, keine Sprachnixen, denen nur die Musik eine Seele geben konnten. Man lese diese Lieder; sie sind auf ihren eigenen Füßen ruhende Kunstwerke. Sie haben in Bild und Wort, Rhythmus und Reim ihre eigene Musik und wirken stimmungsvoll und die Empfindung weckend auf das Gemüt. Die Musik kann diesen Ausdruck verstärken, aber sie ist für die künstlerische Wirkung keineswegs unentbehrlich. Die Ode, die Elegie aber, alle höheren Gattungen der Lyrik, in denen die Empfindung nicht mehr kindlich an der Eischale pickt, sondern mit freiem Fluge in das erschlossene Reich der Phantasie sich erhebt, zeigen die charakteristischen Vorzüge der Poesie in so glänzendem Lichte, daß die Musik mit ihren Mitteln nicht mehr folgen kann oder die eigenen Vorzüge opfern müßte. „Wie allzugedrängte Bilderfülle", sagt Ambros, „ein speiender Vesuv, so ist allzuabstrakte Allgemeinheit eines Gedichtes, z. B. eines philosophischen von Schiller, für die Musik eine öde Wüste, in der sie nicht gedeihen kann." Ebenso verhält es sich mit der epischen, mit der objektiv-darstellenden Poesie, gegen die auch Richard Wagner eine leichterklärliche Abneigung hat. „Für Begebenheiten hat die Musik keine Sprache" (Ambros). Wir haben bereits im vorigen Abschnitte erläutert, inwieweit die dichterische Schilderung berechtigt ist.

Die Musik ist ganz Empfindung; in der Dichtkunst ist die Empfindung nur der Duft, der über den entrollten Bildern der Vorstellung zittert.

Die Dichtkunst hat ebensoviel Verwandtschaft mit der Malerei, wie mit der Musik. Nur Unkenntnis ihres Wesens konnte das Wagnersche Paradoxon hervorrufen: „Was nicht wert ist gesungen zu werden, das ist auch nicht der Dichtung wert*)."

Wie verhält es sich nun mit der dramatischen Poesie? Hier sehn wir täglich in der Oper ihre konventionelle Ehe, neben welcher freilich sowohl Drama, als auch Musik selbständig fortbestehn. Auf der andern Seite wird uns das „Kunstwerk der Zukunft**) offenbart, in welchem diese Ehe nicht nur als eine unauflösliche dargestellt, sondern überhaupt jeder von beiden Künsten die Berechtigung einer selbständigen Existenz abgesprochen wird. Wenn wir das Verdienst dieser reformatorischen That darauf beschränken, für die Vereinigung beider Künste eine neue, aber keineswegs ausschließliche Form gefunden zu haben, und die Regeln, welche für die reformierte Dichtkunst gelten sollen, nur auf die reformierten Operntexte beziehen: so erscheinen viele Behauptungen des paradoxen Denkers, den man einen auf den Kopf gestellten Lessing nennen könnte, weil er mit demselben Eifer, wie jener auf die Sonderung der Künste und Kunstgattungen, auf ihre Vereinigung bedacht ist, in einem günstigeren Lichte.

Richard Wagner wird scheinbar von einem sittlich reformatorischen Drange getrieben, er ist ein ästhetischer Jean Jacques Rousseau. Unser ganzer Kulturzustand mit der Fülle seiner Beziehungen ist ihm lästig und unbehaglich; er geißelt ihn, wo er kann, mit ätzender Schärfe. Er will den Menschen aus allen seinen Hüllen herausschälen — was bleibt da übrig, als der nackte, auf allen Vieren kriechende Urwäldler des Einsiedlers von Montmorency? Unser Staat, unsere Gesellschaft, unsere Religion und Sitte sind ihm nur Fesseln des Menschentums. Sein Ideal ist der naive Gefühlsmensch — das rechte Ideal eines Musikers. Und in der That verkappt sich unter dem sittlichen Reformator nur der „absolute Musikus," dem der ganze Reichtum unserer Kultur zuwider ist, weil er sie nicht in Musik setzen kann. Denn er besitzt ästhetische Einsicht genug, um über den Standpunkt der Komponisten hinaus zu sein, welche glauben, jeden Thorzettel in Musik setzen zu können. Er will die Schranke seiner Kunst zur Schranke aller Künste machen. Darum setzt er die Malerei zur Dekorationsmalerei herab, und seine Liberalität gegen die Poesie, welche dieselbe mit vollstem Rechte zurückweisen darf, ist

*) Richard Wagner, „Oper und Drama". Bd. 3. S. 208.

**) Richard Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850); „Oper und Drama". 3 Bd. (1852.)

nur eine scheinbare. Doch wird man uns entgegnen, er räumt ihr ja ein höheres Recht ein, als alle früheren Komponisten; er will sie ja von ihrer Dienstbarkeit gegen die Musik im Operntexte befreien; er macht ja umgekehrt die Musik nur zur Auslegerin der Poesie. Man vergißt aber dabei, daß die andern Komponisten die Poesie nur für ihre Zwecke dienstbar machten und ihr außerhalb der Oper ein Reich unbestrittener Herrschaft ließen, daß aber Wagner außerhalb des Kunstwerkes der Zukunft keine Poesie mehr gelten läßt.

Dies Kunstwerk der Zukunft ist, trotz der scheinbar demütigen Stellung der Musik, so wesentlich Oper, das Drama verzehrende Oper, daß die Poesie nur die Rolle einer apanagierten Prinzessin spielt, nachdem man ihr all ihre Königreiche geraubt. Man hat die Oper überhaupt einen konstitutionellen Staat genannt, obgleich in ihr nur ein Scheinkonstitutionalismus Geltung hat, indem die Musik alle Herrschaft und die Poesie nur eine beratende Stimme hat. Dies Verhältnis ist im Kunstwerke der Zukunft keineswegs aufgehoben, und man braucht bloß an Strophen zu denken, welche mit voller Orchesterbegleitung gesungen werden, um die bescheidene Rolle anzuerkennen, die hier dem dichterischen Worte zufällt. Max Schasler, ein geistvoller Ästhetiker der Hegelschen Schule, spricht sich in seinem trefflichen „System der Künste" in ganz ähnlicher Weise aus, was die Ehe von Musik und Poesie betrifft. Er sagt: „Bei der Verbindung mit solchen, einer andern Kunst angehörigen Elementen kann niemals von einer Gleichberechtigung der beiden miteinander verbundenen Künste die Rede sein, sondern eine Kunst muß stets das primäre, herrschende Element, die andere das sekundäre, dienende darstellen. Im gesungenen Liede z. B. kommt es in der That blutwenig auf die Worte an, welche der Melodie untergelegt sind — wie wäre es sonst auch möglich, daß ganz verschiedene, nicht bloß in dem Gedanken, sondern auch in der besonderen Stimmung differente Lieder, nach einer und derselben bekannten Melodie gesungen werden können, ohne den geringsten Zwiespalt zwischen Ton- und Wortlaut fühlbar werden zu lassen? Wäre der Wortlaut des Liedes mit seiner Melodie ein untrennbares organisches Ganze, so müßten die gedankenvollsten Gedichte den reichsten Melodiestoff darbieten, während thatsächlich das Umgekehrte stattfindet d. h. das einfachste eine ganz allgemeine Empfindung aussprechende Lied bietet dem Musiker gerade den dankbarsten Stoff zur Entfaltung einer reichen d. h. inhaltsvollen Melodie dar."

Wagner sieht nur mit dem Auge des Musikers. Darum ereifert er sich gegen das Litteraturdrama, d. h. gegen die dramatische Dichtung,

welche die Charaktere auf den Boden reich gegliederter Lebensverhältnisse stellt. „Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriguanten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den unsre modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun; sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles weitere vom Uebel d. h. modern, überflüssig ist*)." Also die entsetzliche Armut der Naturlaute soll das geistig reiche Pathos der Tragödie ersetzen! Und warum — weil die Musik mit diesem gedankenvollen Pathos nichts anzufangen weiß! Man vergleiche den dichterischen Text eines „Hamlet" und „Macbeth," „Wallenstein" und „Carlos" mit dem Text eines „Tannhäuser," und man wird einsehn, welche Bereicherung der Poesie das Kunstwerk der Zukunft in Aussicht stellt. Ganz folgerichtig erklärt sich Wagner auch für das Wunder in der Poesie und schlägt überhaupt jene romantische Richtung ein, welche musikalischen Motiven günstig ist, aber die objektive Gestaltung der Dichtkunst im höchsten Grade beeinträchtigt.

Wenn wir indes das Kunstwerk der Zukunft seiner nach Alleinherrschaft strebenden Ansprüche entkleiden: so läßt es sich wohl, wie auch die Wagnerschen Werke beweisen, als ein musikalisches Drama denken, das, allerdings entfernt, an die antike Tragödie erinnert, schwer aufzufindende, einfache Gefühlsstoffe wählt und in der Ausführung Poesie und Musik in einem gewissen mittleren Gleichgewichte in einer mittleren Temperatur hält.

Die Operntexte von „Tannhäuser" und „Lohengrin" verdienen als solche entschiedenes Lob: nur muß man sie nicht mit dem Maß selbstständiger poetischer Kunstwerke messen. Dagegen sind „Tristan" und die „Nibelungen" wenn sie auch der Musik viele stimmungsvolle Elemente entgegenbringen, Dichtungen, in denen das Manierierte, Schwülstige und Absurde sich oft in einer Weise geltend machen, welche die schärfste Kritik einer geläuterten Poetik herausfordern.

Die Wagnerschen Paradoxen erweisen sich in der That ersprießlich — für die dichterische Gestaltung des Operntextes, wenn wir auch als Prinzip festhalten, daß der Dichter in der Oper, ihrem ganzen Wesen nach, nur für die Zwecke des Musikers arbeitet. Er kann dies mit gutem Gewissen thun, da ihm ja sonst das freie, unverkümmerte Reich der Dichtkunst offen steht. In der Kunst der Beschränkung wird sich hier der Meister zeigen. Der Operndichter kann nur ganz einfache Stoffe wählen, Stoffe, deren Motivierung in durchsichtigster Klarheit vorliegt, die sich nur in der

*) „Kunstwerk der Zukunft". S. 204.

Gefühlssphäre bewegen. Verwickelte politische Intriguen sind ebenso ausgeschlossen, wie verwickelte psychologische Motive. Die Einfachheit des Motivs ist willkommen, wenn es sich an die Massen verteilt. Darum sind: die „Stumme von Portici" und „Tell" gute Operntexte. Der Operndichter kann in der Charakteristik nicht ins einzelne gehen, wie der Dramatiker, der die speziellsten Züge wählt und bis zu den schroffsten Linien fortgeht; hier kann die Musik nicht folgen. Er muß die Gestalten in allgemeinen Umrissen halten. Darum ist die phantastische Wunderwelt ein geeigneter Hintergrund für die Oper, für welche die Gestalt als solche gleichgültig ist, und welche ebensogut ein Quartett von fleurs animées schreiben kann, wie von Prinzen und Prinzessinnen. Die gestaltlose Welt, die Naturerscheinung, das empörte Meer, der Sturm, das Unwetter sind passende Zwischenspiele der menschlichen Handlung in der Oper. Diese Handlung selbst kann wohl mit Märschen, Kämpfen, Tänzen ausgeschmückt sein; aber sie muß in ihrem einfachen Gange sich an Konflikte des Gefühles anschließen. Die Musik hat alle Mittel, das einsame Gefühl sowohl in seiner Innerlichkeit, wie sein Steigen, sein Wachstum, sein Heraustreten und Hervorbrechen darzustellen. Hierin muß ihr der Operndichter entgegenkommen. Ebenso soll er den einzelnen der Masse gegenüberstellen, Kämpfe und große Erschütterungen der Massen vorführen. Er muß allen einzelnen Musikformen vom Lied und Duett bis zum Sextett, vom Chor bis zum allstimmigen Finale Gelegenheit geben, sich geltend zu machen. Dabei darf er freilich das poetische Gesetz richtiger Motivierung nicht vernachlässigen. Seine Kunst wird gerade darin bestehen, alle jene Formen, sowie der Dramatiker seine Szenen, aus dem natürlichen Gange der Handlung einfach zu entwickeln, so daß man nirgends die Absicht merkt, wie der Dichter zwei oder vier oder sechs Helden nur äußerlich zum musikalischen Appell zusammenbläst. Diese folgerichtige Entwickelung aus dem Gefühle erstreckt sich auch auf die Szene, welche ein Recht hat, in der Oper mitzuspielen und ihren ganzen Reichtum zu entfalten, doch innerhalb der Grenzen poetischer Wahrheit. Deshalb tadelt Wagner mit Recht den Sonnenaufgang in Meyerbeers „Propheten", der nicht dramatisch motiviert ist, obwohl dies so leicht möglich war. Das Schlittschuhlaufen in dieser Oper fällt unter denselben Gesichtspunkt.

Die meisten Operntexte leiden am Mangel einfach klarer und folgerichtiger Motivierung. Daher sind sie zum Teil unsinnig, zum Teil unverständlich. Was nun den dichterischen Text selbst betrifft, so muß er zunächst rein und wohllautend sein, mit größter Einfachheit die Empfindung aussprechen, da hier der Musiker, nicht der Dichter die reichere Farben-

gebung übernimmt. Tiefe Gedanken, prächtige oder breite Schilderungen, hin und hergehende Reflexionen sind ebenso ausgeschlossen, wie allzu üppige rhythmische Formen. Klarer, angemessener, harmonischer Ausdruck und Reinheit des Reimes und Rhythmus sind dagegen durchweg erforderlich. Nur indem die Poesie auf die Fülle und den Glanz ihres Wesens verzichtet, kann sie mit der Musik ein Bündnis eingehn. Diese Verzichtleistung erkennt auch das Kunstwerk der Zukunft an; aber indem es sie zur absoluten macht und die ganze Dichtkunst auf das Niveau eines guten Operntextes herabdrückt, erweist es sich nur als ein reaktionärer Rückgang zu den Anfängen der Kunst und entspricht jenem unhistorischen Standpunkt ikarischer Sittlichkeit, der aus der reichen Entwickelung der Geschichte heraus in irgend ein geträumtes Eldorado flüchtet. Wagner ist in der „Ästhetik" ebenso abstrakt, wie jene Naturrechtslehrer Hobbes und Hugo Grotius, welche eine vor- oder nachgeschichtliche Zeit zur Begründung ihrer Lehren wählten. Die Kunstlehre des Komponisten, dem wir eine schöpferische, geniale Begabung durchaus nicht absprechen wollen, ist so einseitig wie jene Rechtsphilosophie, und sein „absolutes" Kunstwerk wäre zugleich eine Vermischung der Gattungen und ihr ununterbrochenes Opferfest.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA

Fünfter Abschnitt.

Die Poesie und die Prosa.

Indem die Poesie mit der Sprache ihr Werk in der nicht mehr unmittelbaren Sinnlichkeit der Vorstellung aufbaut, steht sie in bedenklicher Weise an den Grenzen der Prosa, welche ebenfalls durch die Sprache Begriffe, Vorstellungen und Anschauungen zu erwecken sucht. Doch das Wesen der dichterischen Weltanschauung und des dichterischen Kunstwerkes begründen hier alsbald einen tiefbegründeten Unterschied.

Die Poesie ist älter als die Prosa! Das Gefühl lebte und webte in vollständiger Einheit mit der Welt, und das ist der Boden der Dichtkunst, welche unentwickelt blieb wie die unerschlossene Welt, aber doch im dumpfen Weben bereits ihr eigenstes Wesen offenbarte. Erst die Analyse des Verstandes zerbrach diese Einheit. Sie zeigte den Zusammenhang der Erscheinungen, stellte auf die eine Seite das Objekt, auf die andere den Begriff und löste das Objekt in seine Eigenschaften, den Begriff in seine Unterschiede auf. Im Leben selbst aber schuf sie eine Fülle praktischer Zwecke, ließ den Willen schwanken zwischen Pflicht und Genuß und in neuen oder stets erneuerten Anläufen nach seinen Zielen ringen.

Die prosaische Weltanschauung beruht auf dieser Sonderung des Begriffes und der Erscheinung, des Strebens und des Zweckes, oder sie geht nicht einmal dazu fort, sondern nimmt die Dinge, wie sie sind, respektiert ihre ganze Zufälligkeit und versenkt sich mit Behagen in die von allen Ideen verlassene Wirklichkeit. Das ist der Standpunkt des gewöhnlichen Lebens, jene Analyse der Standpunkt der erkennenden Wissenschaft. Für die Poesie nun scheint zunächst der Inhalt derselbe; auch sie hat es mit Erscheinungen und Gedanken zu thun; aber ihr Wesen ist die lebendige Einheit von beiden; sie entkleidet die Erscheinung ihrer Zufälligkeit, indem sie dieselbe als Spiegel der Idee auffaßt; sie feiert die ewige Menschwerdung des Gedankens, indem sie denselben in die Fülle der Erscheinung untertaucht. Die Atomistik des Verstandes liegt ihr ebenso fern, wie die praktische Rastlosigkeit des Willens. Sie läuft nicht an einer Reihe endlicher Zwecke dahin; sie schaut die einzelne Erscheinung sub specie aeternitatis, im ewigen Lichte der Schönheit als Selbstzweck, und wenn sie den ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen mit aufnimmt, so läßt sie ihn nicht in eine endlose Kette auslaufen, sondern führt ihn, wie die Strömungen des Blutes im Organismus, auf einen lebensvollen Mittelpunkt zurück. Sie ist und bleibt im Herzen der Welt!

Dichtwerke, welche den Standpunkt des gewöhnlichen Lebens zu dem ihrigen machen, fallen daher aus der Poesie heraus. Sobald mir die Welt, wie sie gerade ist, der Mensch, wie er geht und steht, das sinnliche Ding, an das ich meine Nase stoße, das ganze Neben- und Durcheinander der Erscheinung ohne alle Reflexe der Idee ein würdiger Gegenstand der Poesie erscheint, befinde ich mich mitten in der Prosa. Daß hierbei die metrische Form selbst keinen Unterschied macht, haben schon die Alten ausgesprochen. Schon Horaz (sat. 1, 4, 43 u. 44) verlangt vom Dichter das os magna sonaturum und scheint den Zweifel derjenigen zu teilen, welche die Komödie des bürgerlichen Lebens nicht zu den Dichtungen zählen wollen, weil sowohl ihrer Diktion wie ihrer Handlung der machtvolle Schwung fehle und weil sich ihr Ton nur durch ein bestimmtes Metrum vom gewöhnlichen Umgangston unterscheide. Auch Cicero (Orat. 20) erwähnt, daß einige die Sprechweise des Plato und Demokrit, obgleich sie Prosa sei, wegen ihres hinreißenden Schwungs und der hell aufgesetzten Lichter der Sprache (quod incitatius feratur et clarissimis verborum luminibus utatur) für poetischer halten als die der Komödiendichter, welche trotz des Verses nur die alltägliche Umgangssprache sprächen.

Zur Prosa gehört zunächst die beschreibende Poesie, dann aber ihrem Wesen nach die ganze Dorfgeschichtenlitteratur, ein großer Teil der histo-

rischen Romane und der sogenannten praktischen Bühnenstücke. Auf diesem ganzen Gebiete fängt überall die Prosa an, wo der Humor aufhört, der allein in diese Welt der Äußerlichkeit den Blitz des Ideals zaubert. Jean Paul z. B. mag das Detail eines Schulmeisterlebens bis in seine mikroskopischen Züge erschöpfen; er bleibt immer ideal, weil er mit dem Auge des Dichters schaut, weil er die Idee, wenn auch in verkehrter Spiegelung, in die Erscheinungswelt hineinsieht. Den beliebten Dorfgeschichtenschreibern ist es aber feierlicher Ernst mit jedem Tische in der Dorfschenke, mit jedem Pferdegeschirr, das im Stalle hängt. Jeremias Gotthelf schildert ohne allen Humor den Kampf zweier Mägde, von denen die eine die andere in die offene Düngergrube gestoßen; er stellt Betrachtungen über die beste Methode der Stallreinigung an und verfolgt in seinem Hauptwerke den praktischen Zweck, nachzuweisen, wie man aus einem guten Knechte ein guter Bauer wird. Sein „Uli" ist eine in Szene gesetzte Gesindeordnung. Andere schildern die Volkssitten im Schwarzwalde oder in Böhmen oder in Schlesien und geraten in das Gebiet der Reisebeschreibung. Oder man erzählt uns eine ziemlich verwickelte Kriminalgeschichte nach Art und Weise des „Neuen Pitaval," in welcher weder der Steckbrief des Helden, noch die genaue Beschreibung des corpus delicti und die Angabe aller Indizien fehlt. Unser juristischer Verstand findet dabei vielleicht eine nicht uninteressante Beschäftigung; aber seine Thätigkeit hat mit der Poesie nichts gemein. Der historische Romanschriftsteller liebt es, seinem Werk eine weitläufige geschichtliche Einleitung vorauszuschicken, in welcher er uns sowohl über sein Quellenstudium unterrichtet, als auch in dem Nachweis triumphiert, daß er von der Geschichte fast gar nicht abgewichen sei. Der Bühnendichter aus Kotzebues und Ifflands Schule nimmt irgend eine Verlegenheit des alltäglichen Lebens, eine Spielschuld oder einen Diebstahl aus Hunger und macht daraus ein Drama. Das ist alles eine in der modernen Litteratur reichwuchernde Prosa, welche in ihrer Unfähigkeit, die weitausgebreitete Kultur der Gegenwart mit ihren tausendfachen Beziehungen dichterisch zu beseelen, beliebig irgend eine Zufälligkeit aus ihr herausgreift und uns diesen unverarbeiteten Rohstoff als ein Kunstprodukt auftischt. Die Analyse des Verstandes aber, die sich unter einer dichterischen Maske verbirgt, bringt nur die didaktische Poesie hervor, die wir wegen der zahlreichen Produkte, die sie erzeugt, noch besonders betrachten müssen. Hierher gehören auch eine Menge neuer französischer Romane, in denen das Seelenleben und die Gesellschaft nur verstandesmäßig analisiert sind, ohne irgend eine poetische Synthese, besonders

die neusten Werke der Naturalisten, in denen mit einem gewissen trotzigen Selbstgefühl das Unschöne und Gemeine geschildert wird.

Ueber diese verstandesmäßige Analyse, sowie über die Zufälligkeit der sinnlichen Welt erhebt sich indes die Philosophie und scheint so mit der Poesie zusammenzufallen. In der That gilt beiden nur die Einheit der Idee und der Erscheinung, aber diese Einheit verwirklicht die Philosophie in der Idee, die Poesie in der Erscheinung. Es ist gewiß die höchste Aufgabe der Poesie, das höhere auf das Weltganze und seine ewigen Zwecke gerichtete Gedankenreich in sinnlicher Schönheit darzustellen, und von der dunkeln Symbolik der orientalischen Poesie bis zu Dantes divina commedia und Goethes „Faust" haben großartige, über die Grenzen der einzelnen Gattungen hinübergreifende Kunstwerke nach der Lösung dieses Problems gerungen. Wo indes dies Streben mißlang: da war der Rest ein Niederschlag, den wir als philosophische Prosa bezeichnen mögen, und der im unverarbeiteten Scholastizismus des Danteschen Gedichtes, in den trockenen Allegorieen des zweiten Teiles von „Faust" und in zahlreichen Gedichten unserer neuen philosophischen Lyriker, in Mosens „Ahasver" und Jordans „Demiurgos" unverkennbar hervortritt.*) Gerade dies prosaische residuum macht den Unterschied zwischen Philosophie und Poesie am klarsten. Wo dem Dichter der kühne Wurf gelingt: da scheint das Welträtsel gelöst, Wahrheit und Schönheit vermählt, der höchste Gedanke, den der Denker in dialektischer Entwickelung erzeugt, in unmittelbarer Schönheit auch für die Anschauung geboren. Wo er mißlingt: da müht sich der Dichter ab, ihn auf Art und Weise des Philosophen hervorzubringen; da hört man die dialektischen Fäden in der Gedankenfabrik herüber- und hinüberschnurren; da sitzt die Metaphysik als zehnte Muse am Webstuhl; aber wir erhalten nimmer das fertige schöne Bild. Das vergebliche Ringen läßt auch den Ausdruck seinen dichterischen Reiz verlieren und die Farb- und die Gestaltlosigkeit des philosophischen Denkens annehmen. Solche Wendungen finden sich häufig in Sallets sonst gedankenvollen Gedichten, so z. B. in „Unsterblichkeit:"

Doch was in mir den Wechsel überdauert,
Spürt mancher Jüngling noch in tiefster Brust,
Wenn ich aus Gott in ihn zurückgeschauert,
Unsterblich in der Menschheit mir bewußt!

Dagegen beruht Schillers Dichtergröße vorzugsweise darauf, daß er

*) Vergl. meine „Nationallitteratur der Deutschen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts." Fünfte Auflage. Bd. 3. Seite 149 u. Folge.

in seinen „Gedichten“ die höchsten Probleme des Gedankens in schönster Anschaulichkeit mit aller Lebenswärme der Empfindung zu gestalten wußte.

Philosophie und Dichtkunst sind sich darin verwandt, daß sie beide darauf ausgehen, ein *Ganzes* zu schaffen, das als ein Mikrokosmus die Welt in sich trägt. Doch der Philosoph schafft dies Ganze nur, indem er sein Gedankengebäude vollendet; das Einzelne ist lebendig, aber nur für das Ganze, nur im Fluß der Idee; für den Dichter ist das *Einzelne* selbst das *Ganze*, selbst die erscheinende Idee!

Doch nicht bloß die Weltanschauung des Dichters unterscheidet das dichterische Kunstwerk vom prosaischen; auch sein innerer Organismus ist ein wesentlich verschiedener. Das Dichtwerk hat organisches Leben; es ist sich selbst Zweck; alle Gattungen der Prosa haben ihren Zweck außer sich. Der gleiche Hauch der Liebe beseelt dort das Ganze und auch seinen kleinsten Teil; in einem Dichtwerk kann nichts Zufälliges, nichts Gleichgültiges existieren. Vergleichen wir die höchsten Gattungen der Prosa, nächst der Philosophie, mit der Dichtkunst, um diesen Unterschied klar zu machen!

Die *Geschichtsschreibung* hat den Zweck, uns über das Geschehene zu unterrichten, uns dasselbe in seinem Zusammenhange vor Augen zu führen. Mag sie dabei mit der Naivität der Chronik zu Werke gehn oder die pragmatische Darstellung vorziehn, welche die Thatsachen auf ihre Ursachen zurückführt: sie bleibt an das zufällige Faktum gebunden. Sie erzählt das Ueberlieferte und sucht durch die Kritik der Quellen alles aus dem Wege zu räumen, was die Reinheit der Ueberlieferung trüben könnte. Thatsächliche Wahrheit ist ihr Hauptzweck. Wohl kann sie dabei auch Nebenzwecke verfolgen; sie kann patriotische Gesinnung zu erwecken trachten; sie kann der Gegenwart den Spiegel der Vergangenheit vorhalten wollen; aber alle diese Zwecke, selbst der Hauch einer freien und frischen Gesinnung, erheben sie nicht in das Reich der Poesie. Schon die Art und Weise, wie der Geschichtschreiber und der Dichter sich zum gegebenen Material verhalten, markiert die Grenzen zwischen Prosa und Poesie. Auch der Geschichtschreiber muß die Masse des Stoffes, welche ihm das Studium der Quellen an die Hand gegeben hat, künstlerisch sichten. Zunächst scheidet er das Unverbürgte aus; dann strebt er das Widersprechende entweder unter einem höheren Gesichtspunkte zu vereinigen oder er hebt nur die eine am meisten verbürgte und begründete Nachricht hervor; ferner sucht er das Bedeutende vom Unbedeutenden zu sondern. Bedeutend aber ist ihm das, was ein Licht auf den Zusammenhang der Thatsachen wirft, was die Gründe von Krieg und Frieden, den inneren Organismus der Staaten, den Cha-

rakter der Staatsmänner und Feldherrn oder die Entwickelung der Kultur zu erhellen vermag. Wie weit er in dieser Sichtung geht, das hängt vom Charakter seines Werkes ab, indem eine Spezialgeschichte eine viel größere Fülle oft bedeutungsloser Mitteilungen aufnehmen muß, als eine allgemeine Geschichte der Welt oder der Nation. Das Interesse der Wahrheit als solches erstreckt sich bis auf die mikroskopischen Züge des Weltgeistes. An und für sich ist der Geschichtschreiber hierin so wenig beschränkt wie der Naturforscher, der stets neue Spezies von Insekten und Käfern an seine Nadel spießt oder neue Arten berühmter Modeblumen zieht: jede neue Kenntnis bereichert die Wissenschaft Die Grenzen, die sich daher der Historiker selbst steckt, sind beliebig und vom Zufalle abhängig; denn es ist ein Zufall, ob er die Geschichte einer Burg und Stadt oder die eines Zeitalters schreibt. Dagegen ist das Kunstwerk des Historikers für den Dichter selbst wieder Material; er beginnt damit eine neue Sichtung, aber nicht im Interesse thatsächlicher Aufklärung, im Dienste der Wahrheit, sondern im Interesse künstlerischer Gestaltung, im Dienste der Schönheit. Wie weit er dabei die Wahrheit berücksichtigen muß, ist eine Frage, die uns noch später beschäftigen wird. Keineswegs kann er die Erzstufen des Historikers benutzen; er muß ihr Silber losschmelzen für seine Kunst. Die Breite der Kulturprosa, die ewigen Wiederholungen des Geschehens, die nüchternen ursächlichen Zusammenhänge sind ihm ein Gräuel — er sammelt alles Zerfahrene in einem großen Brennpunkte des Willens und der Empfindung! Wie wesentlich ist für den Historiker der Neuzeit die Darlegung diplomatischer Aktenstücke, der Nachweis des Ganges der Kabinetspolitik! Wie unbrauchbar aber für den Dichter ist das seelenlose Schreiberwesen, selbst wo es die Geschicke der Völker entscheidet! Er muß die Politik aus dem toten Spiele des Verstandes und völkerrechtlicher Beweisführung in die Seele eines Helden hinüberretten, der seinen entscheidenden Willen in sie hineinlegt! Wie wichtig ist für den Geschichtschreiber die friedliche Entwickelung des modernen Verfassungslebens! Welcher Dichter der Welt aber könnte z. B. die Geschichte des süddeutschen Konstitutionalismus poetisch behandeln oder wer die finanziellen Ursachen der französischen Revolution, die Thiers und Louis Blanc so ausführlich darlegen, als dramatisches Motiv benutzen, oder die Assignaten im Gesange eines Epos dichterisch verklären? Da war freilich Homer glücklicher, dessen Münze nicht in papierenen Zeichen, sondern in lebenden Wesen bestand, und der den Wert der Rüstungen des Glaukos und Diomedes nur durch die Zahl der Rinder bestimmte, für welche sie feil waren. Der Dichter greift aus der Geschichte ein Ganzes heraus, das einen notwendigen Anfang und ein

notwendiges Ende hat; der Historiker verfährt auch hierin willkürlich; er kann die Geschichte Roms bis zu Augustus oder bis zu Konstantin schreiben: das ist für den Wert seines Werkes gleichgültig. Wo aber der Geschichtschreiber verstummt oder die in der Seele der Helden ruhende Begründung ihrer Thaten nur andeutet: da tritt der Dichter in sein volles Recht, indem er den vollen und ganzen Charakter erfaßt und die That aus ihm mit Notwendigkeit hervorgehen läßt. Das Phlegma der Geschichte verwandelt er in Spiritus, das einmal Geschehene in ein ewiges Geschehn!

Der Historiker scheint in das Gebiet des Dichters überzugreifen, wenn er wie z. B. Livius eine bestimmte Situation durch selbsterfundene Reden ausmalt. Sobald der Geschichtschreiber erfindet, wird er seiner Aufgabe in der That untreu. Er mag seine Helden nur das sagen lassen, was sie unter den gegebenen Umständen und ihrem Charakter nach hätten sagen können: immerhin überschreitet eine Ergänzung in dieser freien Art die Grenzen seiner Darstellung. Anders verhält es sich mit dem Vortrage überlieferter Mythen, mögen sie noch so dichterisch sein. Wo hingegen in der Sprache wie z. B. bei Schiller der dichterische Schmuck vorwaltet, da wird der Ausdruck, der dem Geschichtschreiber nur für seine Zwecke dienstbar sein soll, zu einer Bedeutung erhoben, die er nur in der Dichtkunst besitzt!

Umgekehrt greift der Dichter in das Gebiet des Historikers über, sobald er breite Einleitungen und Entwickelungen gibt, welche den ursächlichen Zusammenhang der Begebenheiten mit dem ganzen Beigeschmacke stoffartiger Zufälligkeit auseinandersetzen, sobald er an Klios erborgten Faden nur einige schwächliche Fiktionen reiht, sobald er durch Bemerkungen jeder Art zeigt, daß ihm die historische Wahrheit mehr gilt als die dichterische. Hiergegen sündigen bisweilen Walter Scott, selbst Bulwer z. B. im „Letzten der Barone" und ihre zahlreichen Nachahmer. Der historische Roman verführt überhaupt zu solchen einleitenden und vermittelnden Kapiteln, in denen der Dichter mit vollem Bewußtsein den Griffel Klios ergreift und den unverarbeiteten Rohstoff der Geschichte handlangermäßig aufschichtet. Der Dramatiker ist diesen Mißgriffen weniger ausgesetzt, weil er die Handlung aus den Charakteren heraus und mittelst ihrer eigenen Rede gestaltet, er müßte denn, wie ein neuester Tragödiendichter, zu dem verzweifelten Mittel greifen, in den Reden seiner Helden die historisch gesprochenen Worte in ihrer authentischen Würde durch Sternchen auszuzeichnen, um sie von den weniger glaubwürdigen Redensarten des Dichters zu unterscheiden. Doch ist nicht zu leugnen, daß auch der historische Tragödienzyklus Shakespeares, der einigen neueren Revolutionsdramen und

Hohenstaufenstücken zum Muster diente, zu sehr an stoffartiger Erdschwere leidet, zu sehr in äußerlicher Zeitfolge auseinandergezogen, sich um keinen dichterischen Zentralpunkt bewegt.

Noch näher als die Geschichtschreibung scheint die Beredsamkeit an den Grenzen der Poesie zu stehn, wird aber durch die eine große Kluft von ihr geschieden, daß das rhetorische Kunstwerk praktische Zwecke verfolgt, während das dichterische Selbstzweck ist. Der Redner wendet sich stets an den Willen, der Dichter an die Anschauung. Der Redner will entweder, wie Demosthenes und Cicero, wenn sie ihre Philippiken schleudern, die Gemüter aufregen mit einer bestimmten Wendung zur That, oder, wie die berühmten Kanzelredner, sie einladen zur Einkehr in sich selbst, zur Buße und Besserung, zu neuer Regelung des moralischen Lebens! Wie aber unterscheidet sich eine oraison funèbre von einem Leichenkarmen? Haben nicht beide den Zweck, den Ruhm des Verstorbenen zu preisen? Der Redner darf diesen Zweck unverhüllt in den Vordergrund stellen; der Dichter schreibt nur ein schlechtes Gelegenheitsgedicht, wenn er hierin seinem Beispiele folgt! Was für den Redner Zweck, kann für den Dichter nur Anlaß sein, ein selbständiges Kunstwerk zu gestalten. Ein Lobredner, der Sieger bei den isthmischen Spielen, würde die Regeln seiner Kunst schlecht beobachtet haben, wenn er wie Pindar in seinen Epinikien vom Lobe der Helden in kühnen Gedankenverbindungen abgeschweift wäre. Umgekehrt wäre Pindar nicht Griechenlands größter Odendichter gewesen, wenn er dies Lob zum Zwecke seiner Siegeshymnen gemacht hätte, statt darin nur einen Ausgangspunkt für den Schwung seiner Begeisterung und seiner kunstvoll verschlungenen Gedankenreihen zu suchen.

Durch den reichen sprachlichen Schmuck grenzt die Prosa des Redners dicht an den poetischen Stil, und in der That ist von früheren Schriftstellern z. B. von Hugo Blair Rhetorik und Poetik stets im Zusammenhange behandelt worden. Doch auch was den Schmuck der Rede betrifft, ist der Unterschied unverkennbar. Es gibt Redefiguren, die sich mehr an den Willen wenden, und solche, welche mehr die Anschauung vor Augen haben. Erstere dienen nur dazu, der Rede größeren Nachdruck zu geben, mit größerer Energie auf den bestimmten Zweck hinzuarbeiten, während letztere das schöne Bild, das sein eigener Zweck ist, mit größerer Lebhaftigkeit vor die Seele zaubern. Deshalb sind alle grammatischen und syntaktischen Figuren, z. B. diejenigen, welche auf der Stellung und Wiederholung der Wörter beruhen, vorzugsweise rhetorisch, während die Tropen, der eigentlich bildliche Ausdruck, mehr der Dichtkunst angehören.

Doch ist hier keine durchgreifende Grenze zu ziehen, die allein durch das Tendenzmäßige der Rede, das Tendenzlose der Dichtkunst bezeichnet wird.

Wie verhält es sich nun mit der Tendenzpoesie und mit den rhetorischen Verirrungen der Dichtkunst? Diese Frage erscheint um so wichtiger, als ein Teil der Kritik „Tendenz" und „rhetorisch" zu beliebten Stichwörtern gewählt hat, mit denen vollkommen begriffslos gewirtschaftet wird. Einseitige Geschmacksrichtungen bemächtigen sich solcher Ausdrücke, um sie in ihrem Interesse auszubeuten. Der Begriff wird so ausgeweitet, daß sein tadelnder Inhalt auch auf berechtigte Dichtgattungen paßt. Die romantische Schule insbesondere in ihrer Opposition gegen die Schillersche Gedankenpoesie, Ludwig Tieck an der Spitze, der unseren größten Dramatiker einen spanischen Seneca nennt, machten die Rhetorik Schillers zu einem Stichwort, welches bis in die neueste Zeit gegen alle kräftigen Richtungen moderner Poesie von den Nachbetern der Romantik benutzt wurde. Vorzüglich verurteilte man damit die politische Lyrik, doch nur insoweit mit Recht, als es den Dichtern nicht gelungen war, ein selbstgenugsames, vom Hauch der Stimmung durchzittertes Bild für die Phantasie hinzustellen. Dieser Tadel trifft aber keineswegs ihre berühmtesten Vertreter, welche mit gleichem Rechte wie Pindar, Tyrtäos, Horaz, Körner den Staat in die Kreise ihrer Empfindung zogen. Ein Kriegslied des Tyrtäos und Körner, die Marseillaise eines Rouget de Lisle sind allerdings auf Märschen und vor Kämpfen gesungen worden; aber der Dichter legte keinen äußerlichen Zweck, sondern nur den Hauch seiner kriegerischen Stimmung in dieselben. Eine Idee, welche die Dichtung trägt, ist von einer Tendenz, die ihr nur angeheftet ist, wesentlich verschieden! Hat der Dichter so viel Energie, auch die politischen Bewegungen der Zeit ganz in seine Stimmung aufzunehmen, ihnen Gestalt, Fleisch und Blut zu geben: so ist seine politische Lyrik vollkommen berechtigt. Der Tadel der „Rhetorik" trifft daher nicht die Richtung als solche, sondern die dichterische Ohnmacht, die sich in ihr versucht.

Wenn man die geschichtlichen Trauerspiele Schillers wegen ihrer rhetorischen Stellen tadelt: so vergißt man dabei, daß im historischen Drama das Rhetorische unabweislich Platz greifen muß, aber nur als ein Moment im dramatischen Kreislaufe und im Dienste der Poesie! Wir sehen, daß das Rhetorische sich vorzugsweise an den Willen wendet, der sich auf bestimmte Zwecke richtet! Die Wurzel für alle höheren Potenzen des Dramas ist aber eben der menschliche Wille — und der dramatische Konflikt entsteht aus dem Konflikt seiner Zwecke. Es werden daher hier Szenen vorkommen, wo auch durch die Energie des Wortes

auf den Willen eingewirkt wird! Ein Verschwörer, wie Fiesko, der seine revolutionäre Begeisterung den Genossen einzuhauchen sucht, ein Volksmann, wie Stauffacher, der die Gemüter durch die Macht der Rede zum Freiheitsbunde entzündet, ein Staatsmann, wie Burleigh, der seine Königin zum entscheidenden Schritte gegen die gefangene Feindin zu bestimmen sucht, ein Feldherr, wie Wallenstein, der seine Küraſſiere zum Abfalle vom Kaiser zu bewegen trachtet — wie sollen sie denn anders als durch die Rede, durch eine allerdings dichterisch potenzierte Rhetorik ihre Zwecke erreichen? Nicht bloß *Schiller*, auch *Shakespeare* ist reich an solchen Beispielen — wir erinnern nur an die Rede des Marc Anton bei Cäsars Leiche, die zahlreichen Reden der Feldherrn an ihre Truppen, an die Reden der Mutter und Gattin des Coriolan u. s. f. Wenn auch die dichterische Begeisterung hier einen höheren Schwung nimmt, als die bloß rednerische: so bewegen wir uns doch dabei durchaus nicht im reinen Element der Stimmung, sondern haben *bestimmte Zwecke* vor uns, die durch bestimmte rednerische *Mittel* erreicht werden sollen. Doch diese Zwecke sind nie der letzte Zweck des Dramas selbst; das Rhetorische ist nur eine berechtigte Ausweichung der dichterischen Diktion und hebt sich wieder in die organische und selbständige Harmonie des Kunstwerkes auf. Auch erhält das Rhetorische im Drama, da es einer bestimmten Person in den Mund gelegt wird, zugleich die Bedeutung des Charakteristischen. Die *Rede* soll den Charakter des *Redners* malen! Und in der That, wie hätte Shakespeare den Charakter des Marc Anton schlagender darstellen können, als durch seine meisterhafte Rede an Cäsars Leiche! Alle diese feineren Unterschiede sind indes jener Kritik gleichgültig, welche mit dem Sturmbocke des „Rhetorischen" in alle neueren Geschichtsdramen Breſche läuft und sich mit dieser Phrase ein Ansehen bei dem Publikum zu geben weiß! Wir wollten hier nur auf die innere Nötigung des Dramatikers, zu rhetorischen Mitteln zu greifen, hinweisen und damit der gedankenlosen Polemik eine wohlfeile Waffe aus der Hand winden.

Wenn wir so die Hauptgattungen der Prosa von der Poesie geschieden, so bleibt noch übrig, zu untersuchen, inwieweit der prosaische, unrhythmische und reimlose Stil selbst zum Träger des dichterischen Ausdruckes, und der dichterischen Darstellung werden kann. Wo die Prosa dichterischen Zwecken dient, muß sie auch alle Mittel des dichterischen Ausdrucks, die metrische Form und den Reim ausgenommen, in sich aufnehmen. Was die Beredsamkeit und Geschichtsschreibung an Schönheiten in die Prosaform hineingebildet hat: das muß auch der Prosa des Dichtwerkes zu statten kommen. Auch sie hat ihren Rhythmus, der zu-

nächst im wohlgebildeten Satz- und Periodenbau zu tage tritt, aber auch in der Folge der Silben dem feineren Blicke bemerkbar bleibt. Mit Recht bemerkt Gutzkow: „Schönheit der Prosa beruht so gut auf rhythmischen Gesetzen, wie die Schönheit des Versbaues. Können wir über eine prosaische Rede, um die Länge und Kürze der darin gebrauchten Worte zu bezeichnen, häufige Jambenzeichen (⏑–), Tribrachyszeichen (⏑⏑⏑), Päonquartuszeichen (⏑⏑⏑–) und wohl gar das Zeichen der Proceleusmatikus (⏑⏑⏑⏑) setzen, so fehlt jede schöne Kontinuität, die Sätze zerbröckeln in ein loses Geröll und von angenehmer Klangwirkung ist nicht die Rede. Die Schönheit der Prosa beruht auf einer durchgehend anapästischen Bewegung, zwei Kürzen als Auftakt, dann eine Länge (⏑⏑–), zwischendurch wenig Jamben und viel Choriamben (–⏑⏑–)."

Das dichterische Wort, der Reichtum an Bildern sind in solcher Prosa ebenfalls mehr oder weniger am Platz; nur bedarf der belebtere Ausdruck stets einer gewissen Klarheit und geordneten Folge und muß die lyrische Unordnung, wie sie in den höheren Gattungen der Lyrik als Folge einer die Zwischenglieder kühn überspringenden Begeisterung berechtigt ist, zu vermeiden suchen. Wo die Prosa das Herdersche Prädikat „tollgeworden" verdient: da wird sie in der Regel reich an Ungeheuerlichkeiten, welche weit über das Maß geschmackvoller und doch kühner Dichtung hinausgehn. Belege hierfür geben die kraftstrotzenden Phrasen unserer deutschen Genialitätsdramatiker, von Lenz und Klinger und Schillers Jugenddramen, die wir hier nicht ausnehmen dürfen, bis zu Grabbe, Hebbel und Otto Ludwig. Weil hier das Bindende und zugleich Beschränkende der strengeren Form fehlt, verfällt solche Prosa in das Übertriebene, Barocke, Paradoxe.

Überhaupt darf für die höheren Gattungen der Poesie die metrische Gebundenheit als unerläßlich und als echte Trägerin dichterischer Freiheit betrachtet werden. Der Vers erst prägt sich dem Gedächtnis ein; er hat die Bedeutung des Bleibenden, Monumentalen, wie es Jacob Grimm in seiner Vorrede zur deutschen Grammatik treffend mit den Worten bezeichnet: „Ungebundene Prosa läßt dem Gedächtnis den Inhalt verhallen."

Zweites Hauptstück.

Der Geist der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Die dichterische Stoffwelt.

Die Idee des Schönen ist Erscheinung. Ihre vollkommene Erscheinung ist das vom Geiste hervorgebrachte Kunstwerk; aber auch in der Natur, zu welcher wir hier die Geschichte mitrechnen müssen, erscheint diese Idee, wenn auch in einer vom Zufall getrübten und gestörten Weise. Die Kunst läutert das Naturschöne durch ihre geistige Reproduktion und wählt aus seinem weiten Reiche den Stoff, der ihr am meisten entgegenkommt.

Von allen Künsten hat die Dichtkunst, die sich im freien Reiche der Phantasie bewegt, die reichste Stoffwelt vor sich; ja sie vereinigt nicht nur die Stoffwelten aller anderen Künste, sondern diese selbst in der ihrigen. Das Werk des Architekten, des Bildhauers, des Malers kann die Muse des Dichters selbst zu Ergüssen begeistern, welche jene Schöpfungen durch das bewegte Wort ergänzen; ja der Dichter kann das wortlose Werk des Musikers in bestimmte Anschauungen und Empfindungen übersetzen. Zunächst bietet sich dem Dichter die physikalische und landschaftliche Natur dar, die er aber, wie wir bereits oben gesehn, nicht selbständig behandeln kann, ohne in die unpoetische Beschreibung zu verfallen. Wir besitzen zwar derartige schildernde Gedichte nicht bloß in bezug auf die Jahreszeiten, sondern sogar auf die Gesundbrunnen mit medizinisch-doktrinärem Beigeschmack; doch können wir sie nur für Verirrungen erklären. Dagegen bietet gerade die landschaftliche Natur die reichsten Anregungen für das Gemüt, für die Stimmung des Lyrikers. Ein Mairegen, ein Abendsonnenstrahl, ein Gang im Walde können be-

fruchtend auf sie einwirken. Die Kunst des Dichters besteht überhaupt hier darin, Bild und Empfindung in eins zu wirken. Darin sind Goethe, Lenau und Geibel Meister. Das Naturobjekt als solches tritt nicht in den Vordergrund; aber der Hauch, die Beleuchtung, die malerische Stimmung. So ist z. B. das Schilf gewiß ein dürftiger Gegenstand für einen beschreibenden Poeten, der uns seine hohen, dicken Halme, seine Rispe, seine silberhaarigen Aehrchen botanisch vormalen wollte. Lenau aber in seinen „Schilfliedern" versetzt uns „an das öde Schilfgestade," wo das Rohr im Winde bebt, läßt bald den Abendstern durch die Binsen und Weiden scheinen, bald die Stürme den Teich aufwühlen, die Blitze ihn durchleuchten, bald den Mond seine „bleichen Rosen" in den grünen Kranz des Schilfes flechten. So beseelt er die Natur und macht sie zum Spiegel des Gemütes. Das Schilfgestade ist hier die melancholische Stätte, wie der melancholische Grund des Gemütes; und wie über jene die wechselnden Bilder und Beleuchtungen hinfliehn, so nimmt auch die Melancholie des Dichters bald einen sanfteren, wehmutsvolleren, bald einen bewegteren, wilderen Charakter an. Die echte Poesie der „Jahreszeiten" findet nur hier ihre Stätte, mag man nun den Frühling mit Wilhelm Müller als Bräutigam auftreten lassen oder mit Lenau um seinen Tod klagen oder den trennungsschaurigen Odem des Herbstes und seine Schwermut mit Lenau und Geibel besingen. Die „Jahreszeiten" werden hier nicht zu selbständigen Gemälden benutzt, nicht einmal zu Arabesken, welche um den Rahmen eines inneren Seelenbildes schweifen, sondern sie sind mit diesem innig verschmolzen. Doch auch abgesehen von der unmittelbaren Einheit, in welcher die Stimmung der Natur und die der Seele verschmelzen, gibt die landschaftliche, überhaupt die unorganische Natur einen Reichtum von Bildern her, in denen sich das Leben des Geistes spiegelt.

Der Geist wird ebensowenig durch solche Bilder aus der Natur herabgesetzt, wie Bilder des geistigen Lebens zu tadeln sind, wenn sie auf die Natur angewendet werden. Grün mag immer den Lenz einen Rebellen nennen; er ist trotz Julian Schmidt damit in seinem guten Rechte. So bleibt die Natur eine reiche Fundgrube für die dichterische Bildersprache, besonders das Spiel der Kräfte, der Blitz, der Sturm, die Uebergänge von Licht und Farben, in denen sich sowohl der Kampf des Menschenlebens, als der Stimmungswechsel der Seele symbolisiert. Die Poesie der Dämmerung ist in den „Voix de crépuscule" von Viktor Hugo sinnvoll vertreten. Byron schildert in der „Parisina" das Helldunkel des Abends:

Die Stunde naht, wo durch die Flur
Das Lied der Nachtigall erklingt,
Die Stunde, wo der Liebe Schwur
Sich süßer in die Seele singt;
Es weht der Wind, das Wasser rauscht
Musik in's Ohr, das einsam lauscht.
Die Blume glänzet taubenetzt,
Der Himmel funkelt sternbesetzt.
Und auf der Well' ein tieferes Blau,
Ein schimmernd Braun um Berg und Au
Und in der Luft helldunkler Schein,
So dämmermilde, still und rein:
Die Stunde, wo der Tag erlischt,
Und Abendrot mit Mondesglanz sich mischt.

Eine andere Art weichlich verschwimmender Dämmerungspoesie findet sich in Longfellows Gedichten. Hier enthüllt sich uns eine bleiche kalte Welt, „where the embracing sunbeams chastely play."

Die organische Natur kann schon selbständiger in die Poesie eintreten; sie hat schon ihre eigene, nicht erborgte Seele. Das Pflanzenreich mit seinem stillen, sanften, allmählich wachsenden Leben hat, auch abgesehen von der Symbolik der Blumensprache, eine eigentümliche Verwandtschaft mit dem Dichtergemüte, dessen Schöpfung sich ebenso sanft von der Seele löst, ebenso allmählich, aus Erd' und Himmel Nahrung saugend, in die Höhe wächst! Die Pflanze hat zum Teil ihre stereotype Poesie! Eine bestimmte Bedeutung ist untrennbar mit ihr verbunden. Man kann z. B. nicht an die Eiche denken, ohne sich an Manneskraft und deutsche Gesinnung erinnern zu lassen. Ähnlich geht es mit der Rose, dem Veilchen, dem Vergißmeinicht! Von Goethes „Röslein auf der Heiden," von Bürgers „Blümchen Wunderhold," von der blauen Blume des Novalis, der Zauberblume der Romantik, bis zu den fleurs animées der neuen Miniaturlyrik haben Blumen aller Art in den dichterischen Rabatten gewuchert. Die Poesie hat indes dabei mehrere Klippen zu vermeiden. Die erste, an welcher Haller gescheitert, ist die botanische Beschreibung von Blatt und Stengel, Kelch und Krone; denn wo das Herbarium anfängt, hört die Poesie auf. Das Herbarium spielt meistens in den beschreibenden Gedichten eine große Rolle. So auch in denen Schmidts von Werneuchen, den Goethe verspottet (1797). In seinem „Dorfe Döbritz" heißt es:

Fern die Hufen des Dorfs voll gelber wallender Gerste
Stachelähren, am Wald die weiße Kuppe des Sandbergs,
Wo Holzhasen nur lauschen versteckt im gewundenen Kniebusch,

Voll Waldschnepfen die Schonung, ein Volk Rebhühner im Brachfeld,
Näher im ebenen Thal der Wiesen gehäufelte Heumahd,
Hagerosen und Quendel und Haferdisteln und Windhalm.

Dies botanische „Registrieren" gibt kein „Bild" und ist nicht einmal eine dichterische Beschreibung zu nennen. Dasselbe gilt von der Beschreibung eines Kunstgartens:

Vom Kunstgärtner gepflegt, gedeihen an wärmender Sonne
Rechts Zwergbäumchen voll Bergamotten, Zitronen, Reinetten,
Amarellen und Quitten, am Mauergeländer die Pfirschen,
Links Amaranthen, Levkojen und Judenkirschen und Fuchsschwanz,
Kaiserkronen und Myrthen, Jelängerjelieber und Nelken,
Jenseits der Rosenallee ein Beet voll gestäbelter großer
Zuckerschoten, ein andres voll Netzmelonen u. s. f.

Wenn die Redakteure „der Natur" neuerdings diesen „vergessenen Naturdichter" ans Licht zogen, so verwechselten sie ihr wissenschaftliches Interesse mit dem der Poesie.

Die andere entgegengesetzte Klippe ist das unklare Personifizieren, das aus Grandvilles malerischen Arabesken in die deutsche Litteratur übergegangen ist. Man legt in die Pflanze zu viel Seele und Charakter und verwischt gerade dadurch ihre bestimmte Physiognomie! Es ist eine Blumenfastnacht, welche durch unsere Duodezgedichte schwirrt! Und dabei fallen die Blumen fortwährend aus der Rolle, welche die Natur ihnen anvertraut! Diese Koketterie einer willkürlichen Blumenbeseelung ist ein charakteristischer Zug unserer modischen Toilettenlitteratur. Jeder Poet hat seinen eigenen Selam! In der Regel finden alle diese Personifikationen der Blumen ohne inneren Zusammenhang statt; der Dichter geht durch einen Garten oder einen Wald und sieht nun im Mondenschein oder sonstiger Beleuchtung die verschiedensten Gestalten aus den Blumenkelchen steigen oder die Bäume die sonderbarsten Gesichter schneiden. Diese allegorische Botanik ist Selbstzweck! Wie ganz anders z. B. in Freiligraths Mustergedicht „der Blumen Rache", das leider! viel dazu beigetragen, den Blumenspuk der Modelyrik zu entbinden. Dort ist alles Handlung; die Gestalten sind ihre Träger und ebenso reizend wie angemessen geschildert. Auch in dem Gedichte „die Lerche" von Annette Droste-Hülshoff, in welchem allegorisch das Nahen der Sonne als einer Fürstin und der ehrfurchtsvolle Gruß der huldigenden Natur geschildert wird, läßt man sich die kühne Blumensymbolik gefallen, da sie gleichsam im Geiste der Situation gehalten ist:

Maßliebchen hält das klare Auge offen,
Die Wasserlilie sieht ein wenig bleich,
Erschrocken, daß im Bade sie betroffen;

Wie steht der Zitterhalm verschämt und zage!
Die kleine Winde pudert sich geschwind
Und reicht dem West ihr Seidentüchlein lind,
Daß zu der Hoheit Händen er es trage!

Noch berechtigter ist diese Beseelung der Blumen, wo sie nur ein Wiederschein des menschlichen Gemütes in einer bestimmten Situation ist, wo der Dichter nur mittelbar durch seinen Helden oder seine Heldin diese Seele in die Blumenwelt hineinschaut. Wenn in meiner „Göttin" Marie, vom Geliebten entführt, auf ihrer Flucht durch den Klostergarten eilt, so mag die folgende Stelle wohl nicht als müßige Malerei erscheinen, sondern als lebendiger Ausdruck der Situation und der angstvoll erregten Empfindung der Heldin:

Die Blumen neigen sich in bösem Grollen,
Wie Geister des verlassenen Altars!
Der Mohn mit schwerem Haupt im Mönchsgewand
Scheint schläfrig noch ein Anathem zu lallen.
Der Rittersporn erhebt zum Fluch die Hand,
Ein Lehnsherr, zürnend flüchtigen Vasallen.
Die Nachtviole schließt die Kelche zu,
Der Blick der Frevler soll sie nicht entweihn;
Die Lilie, aufgeschreckt aus bleicher Ruh,
Bebt schattenhafter noch im Mondenschein u. s. f.

Ein meisterhaftes Stimmungsbild aus dem Gebiete der Pflanzenwelt hat uns Heine in seinem Liede vom Fichtenbaum und der Palme gegeben. Auch zu Trägern eines Gedankenbildes eignet sich die Blume, wie Uhland im „Mohn" die träumerische Weltanschauung des Dichters, Geibel in der „Sonnenblume" die einsamplatonische Liebe und ich selbst in „Passionsblume und Parnassia"*) den Gegensatz zweier Weltanschauungen darstelle.

Die Tierwelt in ihrer eigenen freien Bewegung und ihrer Beziehung zum Menschen bietet der dichterischen Muse reicheren Stoff, wenn auch hier, lebensvollen Wesen gegenüber, die Personifikation aufhört, und das sinnig Träumerische des Pflanzenlebens in diesem schärfer ausgeprägten organischen Prozeß keine Stelle findet. Doch von Homers Rossen und Don Quixotes Rosinante bis zur Giraffe Freiligraths hat die Tierwelt in der Poesie eine große Rolle gespielt. Das Hauptinteresse, das der menschliche Geist an der Tierwelt nimmt, ist darauf begründet, daß er in ihr einen Spiegel seiner Eigenschaften findet: darum erfreut uns das weiter ausgeführte Tierepos, ein Froschmäusekrieg, ein Reineke Fuchs, weil wir in den Tiergesichtern die Menschenphysiognomieen wieder erblicken, weil

*) „Neue Gedichte."

fast in jedem Tiere irgend eine menschliche Eigenschaft bis zur Karrikatur ausgebildet ist. Auch Don Quixotes Rosinante und Sanchos Grauer erregen nur deshalb unsere Teilnahme, weil wir in ihnen nicht bloß die Begleiter, sondern die passenden Pendants ihrer Herren erblicken. Freilich, wo die Tiermalerei im Sinne der niederländischen Schule Selbstzweck wird, da hört die Poesie auf, ebenso wo das Tier in einem Menschendrama zum Helden wird, wie der Hund des Aubry, der einen großen Dichter von der Leitung der Bühne verscheuchte. Freiligrath vermeidet diese Klippe nur dadurch, daß er uns das Tierreich in seinen Kämpfen zeigt, in welche wir unvermerkt ein menschliches Pathos hineinschauen. Dennoch geben wir einer Ballade, wie „die Jagd des Mogul" von Strachwitz, noch den Vorzug vor den Freiligrathschen Schlachtbildern der Tierwelt, weil dort nicht nur der Kampf des Tigers mit dem Menschen geschildert ist, sondern auch durch eine schlagende charakteristische Pointe ein menschlich bedeutender Abschluß gewonnen wird. Dasselbe gilt von Schillers bekannter Ballade „der Handschuh."

Für die Dichtgattung selbst bestimmende Bedeutung hat die Tierwelt in der äsopischen Fabel erhalten. Der Grund, warum hier der Dichter statt der Menschen Tiere sprechen und handeln läßt, um irgend eine moralische Lehre dadurch anschaulich zu machen, ist wohl hauptsächlich die größere Charakterbestimmtheit der Tiere, die gleichsam in einer einzigen Eigenschaft aufgeht. Der Fuchs vertritt die List, der Wolf den Räubersinn, das Lamm die Sanftmut. Es ist gleichsam eine Hieroglyphensprache, welche dem gemeinen Bewußtsein verständlich ist. Der Mensch dagegen eignet sich nicht zu solchen bildlichen Abbreviaturen des Begriffes, weil in jedem einzelnen eine Fülle von Eigenschaften lebendig ist. Hierzu kommt, daß wir an Geschichten aus der Menschenwelt alsbald einen Antheil des Gemütes nehmen, während die Tierwelt zur ungetrübten Versinnlichung einer Lehre darum geeigneter ist, weil wir ihren Geschicken nur eine mäßige Teilnahme schenken, welche die Erkenntnis des moralischen Gedankens durch keine Gefühlsaufregung zu verdunkeln vermag.

Der Mittelpunkt der Poesie ist der Mensch. Die landschaftliche Natur ist sein Spiegel, Pflanzen- und Tierwelt die Symbolik seines Wesens. Erst im Reiche des Geistes kann die Dichtkunst den höchsten Aufschwung nehmen! Die menschliche Gestalt hat ihre Symbolik; sie kündet schon mit beredteren Zügen den Geist! Wie der Dichter die Schönheit schildern soll, haben wir schon oben gesehn! Die ideale plastische Schönheit, das Götterbild, liegt seiner Kunst am fernsten, dagegen ist das Interessante, Reizende, Pikante, Ausdrucksvolle der äußeren

Erscheinung für sie ein günstiger Vorwurf. In der Schilderung der Physiognomie darf der Poet nie die Grenzen jenes bekannten Schillerschen Spruches überschreiten:

Es ist der Geist, der sich den Körper baut.

Ein Aneinanderreihen unwesentlicher, gleichgültiger Züge würde jeden bestimmten Eindruck verwischen. Die Physiognomie ist dem Dichter nur Mittel der Charakterdarstellung! Der Charakter, die unendliche persönliche Eigenheit, aus einer Mischung von Naturanlage, Temperament und Grundsätzen hervorgegangen, ist der Quellpunkt aller großen Dichtgattungen der Neuzeit. Der Dichter würde indes seine Kunst schlecht verstehn, wenn er gleich von vornherein ein wohlgetroffenes und sorgfältig ausgeführtes Porträt seiner Helden seinem Werke vorausschicken wollte. Der Charakter darf von ihm nie als ein fertiges Ganzes geschildert werden; er muß Zug auf Zug in freier Entwickelung aus der Handlung selbst hervorgehen. Die äußere und innere Porträtmalerei unsrer neuen Romanschriftsteller ist wenig künstlerisch. Wir wollen die runde Summe des Charakters nicht von Hause aus bar ausgezahlt erhalten; unsere Phantasie soll sie mitthätig durch ein Additionsexempel der einzelnen Posten aufbauen. Es liegt in jedem einzelnen Charakter etwas Unsagbares, eine unergründliche Tiefe, die aus den unberechenbaren Mischungsverhältnissen hervorgeht. Hier wird dem echten Dichter nie der rechte Schlüssel fehlen, auch dies Geheimnisvolle zu deuten und zu enthüllen. Eine philosophische Anleitung zur Ergründung der Charaktere hat neuerdings Julius Bahnsen in seinen „Beiträgen zur Charakterologie“ gegeben, einem Werke, welches auch für die dichterische Auffassung der Charaktere manche interessanten Winke enthält.

Die Scheidung der Geschlechter, der Gegensatz von Mann und Weib, jene große Kluft der Natur, über welche sie die schönsten Brücken geschlagen, bietet dem Dichter den reichsten Stoff. Zunächst ist es der Kontrast der männlichen und weiblichen Eigentümlichkeit selbst, der für die dichterische Darstellung ergiebig wird. Dann aber treten als reichster Quell der Poesie die gegenseitigen Herzensbeziehungen der Geschlechter, die Liebe von der Neigung bis zur Leidenschaft, hervor. Liebe ist vor allem das Grundthema der Lyrik; wenn diese indes ausschließlich in derselben aufgeht, so ist dies immer das Zeichen einer schwächlichen Zeit. In der That würden die ewigen Variationen über die Liebe unerträglich werden, wenn nicht durch den verschiedenen Geist der Zeit, durch die wechselnde Sitte der Völker und die scharf vortretende Originalität des dichterischen Genius einige Abwechselung in dies unerschöpfliche Thema

käme. Liebeslyrik ohne scharf ausgeprägte dichterische Physiognomie bleibt immer unleidlich und die hauptsächlichste lyrische Makulatur. Welchen Reichtum aber der Genius in diese Empfindung legen kann: das haben von der Sappho und Alkaeos, von Ovid, Tibull und Properz bis zu Petrarca und Hafis, Goethe und Heine die begabten Dichter aller Zeiten bewiesen. Ihrem Grundcharakter nach bleibt die Liebe immer lyrisch, und so bringt sie auch in das Drama, selbst in den Roman einen lyrischen Zug. In diesen beiden Dichtgattungen wird die Liebe vorzüglich im Kampf geschildert, im Kampfe mit der Pflicht, mit einer andern ethischen Liebe oder mit den realen Lebensverhältnissen — man denke z. B. an Romeo und Julie, Max und Thekla, Werther. Indes eignet sich für den Roman noch mehr die Liebe als feste sittliche Institution in der Gestalt der Ehe, wo ihre Kämpfe einen tiefer ins Leben eingreifenden Inhalt gewinnen. Hier erinnern wir nur an die Wahlverwandtschaften, an die Romane einer George Sand und die scharfe Physiologie der Ehe, die sich in den Romanen eines Balzac und anderer neufranzösischer Autoren auch in einem großen Teil der Dramen Augiers, Sardous u. a. findet, obgleich die typische Ehebruchsdramatik der Neufranzosen, wo sie nicht von großen Talenten getragen wird, in ihrer Schablonenhaftigkeit sowohl wie sittlichen Krankhaftigkeit einen widerwärtigen Eindruck macht. Die Liebe als Eifersucht kann ebensogut eine tragische Wendung nehmen („Othello", „Herodes und Mariamne", „Herzog von Mailand" von Massinger), wie komisch behandelt werden, z. B. in dem vortrefflichen Lustspiele von Colmann: „the jealous wife". Nicht bloß der Ausgang, die Katastrophe werden hierfür entscheidend sein, sondern auch die ganze Auffassung der Eifersucht, entweder als einer tiefen, die Seele beherrschenden Leidenschaft, oder als einer kleinlichen, die Gewohnheiten des Lebens tyrannisierenden Marotte. Aus der Ehe entsteht ein sittlicher Kreis von Pflichten, die auf natürlicher Grundlage ruhn: Gattenliebe, Vater-, Mutter- und Geschwisterliebe, die auch für die Lyrik einen innigen Hauch der Empfindung bieten (Geibels Gedichte auf den Tod seiner Gattin, Viktor Hugos Ode an seinen Vater, Heines Sonet an seine Mutter), aber durch den Konflikt, in den sie gegenseitig geraten können, noch mehr der Tragödie einen willkommenen Stoff bieten. In der That beruht die Mehrzahl der antiken Tragödieen auf diesem Konflikt. Den Undank der Kinder hat Shakespeare im „König Lear" zum Mittelpunkte eines großartigen Trauerspiels gemacht. In der neuen Romanlitteratur wuchert die Poesie der natürlichen Kinder, freilich nur als Poesie der Überraschungen, welche aus Namensverwechselungen, verlorenen Taufscheinen u. s. w. hervorgeht. Goethe hat

in seiner unvollendeten „natürlichen Tochter“ die ideale Seite dieses Verhältnisses hervorzuheben gesucht.

Neben der Liebe ist die Freundschaft zu allen Zeiten von den Dichtern besungen worden. In ihr ist der sympathetische Zug der Natur gemildert, die Einheit des Denkens und Strebens aber verstärkt. Deshalb eignet sie sich für die Lyrik nur als Anlehnung für die Darstellung des gemeinsam Erstrebten (Klopstocks Oden, die Oden des Horaz u. s. f.). Eigentlich lyrische Freundschaften, die von der begeisterten Wärme der Empfindung gesättigt sind, hat Jean Paul in seinen humoristischen Romanen geschildert. Die aufopfernde Handlungsweise der Freundschaft finden wir in Schillers Ballade „die Bürgschaft“ dargestellt. Im Drama brauchen wir bloß an Orest und Pylades, Posa und Karlos, Clavigo und Karlos, Romeo und Mercutio, Wallenstein und Max zu erinnern, um die verschiedene Auffassungsweise, welche hier dies Verhältnis zuläßt, anschaulich zu machen.

Treten wir aus dem Kreise der Familie und der persönlichen Beziehungen in das öffentliche Leben hinaus: so tritt uns die Gesellschaft mit ihrer Sitte und Kultur, der Staat mit seinen wechselnden Formen und Kämpfen, mit dem Schwerte des Rechts im Frieden, dem Schwerte der Gewalt im Kriege entgegen. Doch alle diese objektiven Einrichtungen sind geworden und noch in dauernder Entwickelung begriffen. In ihnen ist der Menschengeist lebendig; aber das Leben des Menschengeistes ist die Weltgeschichte, und somit können wir unter ihr die reiche Stoffwelt begreifen, die sich uns hier eröffnet. Selbst der Dichter und Romanschriftsteller, der freierfundene Stoffe aus der Gegenwart schöpft, muß sein Werk auf unserem Kulturzustande, dem Leben der Gesellschaft, unseren politischen Verhältnissen aufbauen; er versetzt uns in die Geschichte, wenn er sich auch an die letzte Gestalt ihrer Entwickelung anlehnt.

Wie verhält sich nun die Poesie zur Stoffwelt der Geschichte? Inwieweit ist sie verpflichtet, ihren Überlieferungen treu zu bleiben? Wir wissen recht wohl, daß Egmont ein Familienvater mit vielen Kindern war — und doch stört uns in Goethes Trauerspiel sein Verhältnis zu Klärchen durchaus nicht; wir wissen, daß der Schillersche Infant Don Karlos weit entfernt davon ist, ein treues Porträt seines halsstarrigen und unmäßigen historischen Urbildes zu sein — und doch hat dies Trauerspiel zu allen Zeiten die Gemüter erwärmt und hingerissen. Wir sehen daher, daß die Wirkung eines Dichtwerkes nicht von seiner historischen Treue abhängig ist. Auf der andern Seite hätte Goethe Egmont nicht in offener Rebellion, nicht im Kampfe sterben lassen, Schiller den Infanten Don Karlos nicht

zum Könige von Spanien machen dürfen, ohne daß sich das Gefühl der Leser und Hörer dagegen aufgelehnt hätte. Wir sehen daher, daß die geschichtliche Wahrheit ebenso berücksichtigt werden muß. Es gibt geschichtliche Daten, die durchaus feststehen und von keinem Poeten abgeändert werden können. Cäsar muß über den Rubikon gehen, Napoleon auf Sankt Helena sterben. Keinesfalls darf das historisch entscheidende Faktum verletzt werden! Nur der feine Takt des Dichters findet hier das Richtige heraus. Es ist z. B. historisch entscheidend, daß Egmont auf Albas Befehl hingerichtet wurde; denn an diese Hinrichtung knüpft sich der Abfall der vereinigten Niederlande. Es ist dagegen gleichgültig, ob die Jungfrau von Orleans von den Engländern verbrannt wird oder im Kampfe stirbt; denn das wesentliche Interesse dieser heroischen Gestalt knüpft sich an ihr Leben, nicht an die Art und Weise ihres Todes.

Was den Charakter der geschichtlichen Helden betrifft, so steht der Dichter hier zunächst auf gleichem Boden mit dem Historiker. Beide werden den Charakter aus seinen Handlungen zu entziffern suchen, nur daß der Historiker zu diesem Zwecke auch das kleinste überlieferte Detail benutzen wird, während der Dichter wiederum nur die „historisch entscheidenden Handlungen" ins Auge faßt! Die Auffassung des Dichters kann hier die des Historikers ergänzen, da jener tiefer in die Seele, in ihre innersten Motive greift. Darum konnte schon Aristoteles sagen, daß die Dichtkunst philosophischer sei, als die Geschichtschreibung. Hier hört oft die Überlieferung auf; es beginnt jenes geheimnisvolle dämonische Element, welches die Domäne des Dichters ist. Wallensteins Abfall z. B. ist eine historische Thatsache, deren Akten noch nicht geschlossen sind. Der Dichter, den Hauptzügen der Geschichte getreu, interpretiert sie in seiner freien Weise und hebt daraus eine ideale Gestalt und einen idealen Konflikt hervor. Vielleicht hat er dabei das innerlich Dämonische des großen Heerführers besser getroffen als der Geschichtschreiber. Doch hat er diese Gestalt nur zum dramatischen Helden erwählt, weil er an ihre großen geschichtlichen Handlungen seine dichterische Idee knüpfen konnte! Darum verfährt er hier mit ganz anderer Treue, als im „Don Karlos". Dies ist ein Held, von dem die Geschichte eben keine „historisch entscheidenden Handlungen" erzählt und dessen Charakter daher für den Dichter ein viel reicherer Stoff zu beliebiger Modellierung in ästhetischem Interesse wird. Halten wir dies Hauptprinzip fest, so ergiebt sich von selbst, daß die Helden der Spezialgeschichte der dichterisch umschaffenden Phantasie einen bei weitem freieren Spielraum gönnen, als die Helden der Weltgeschichte. Der historische Roman wird sich, bei dem beschränkteren Rechte der Erfindung, das ihm

überhaupt zusteht, kaum an die letzteren wagen dürfen, während die Tragödie, welche mehr die leuchtenden Gipfel der Geschichte berührt und von ihren Helden alles Kammerdienermäßige fernhält, auch diese in den Kreis ihres dichterischen Schwunges ziehen kann. Im ganzen steht als Prinzip fest, daß der Dichter die geschichtlichen Thatsachen in keinem anderen, als im ästhetischen Interesse abändern darf und sie daher unversehrt bestehen lassen soll, wo sie die Harmonie seines Kunstwerkes nicht stören. Hat man dagegen in der neueren Zeit die Behauptung aufstellen hören: „der Dichter habe bloß dem Weltgeiste nachzudichten, bloß sein großes Gedicht, die Weltgeschichte, abzuschreiben," so ist dies nur das alte Prinzip „der Naturnachahmung", in eine neue Form gegossen.

Inwieweit die verschiedenen Epochen der Geschichte überhaupt der Dichtkunst Stoff gegeben und ihren Charakter bestimmt haben: das zu untersuchen ist von hohem ästhetischen Interesse, würde aber die Grenzen unserer Poetik überschreiten. Für die Gegenwart handelt es sich darum, welches Zeitalter dem modernen Dichter am günstigsten ist: eine Frage, deren Entscheidung selbstverständlich scheint, obgleich gerade über diesen Punkt die verkehrtesten Ansichten verbreitet sind. Unsere Dramatiker haben in neuester Zeit mit Vorliebe antike Stoffe gewählt, während die Lyriker, an die Gegenwart gewiesen, nur in erzählenden Gedichten, wie z. B. Geibel im „Tod des Tiberius", auf die alte Welt zurückkamen und wenig Romanschriftsteller heutzutage in die Fußstapfen Wielands treten und die Teilnahme der Lesewelt für einen Agathon und Aristipp in Anspruch nehmen möchte. Robert Hamerling hat in „Aspasia" einen Versuch gemacht, der wenigstens dem Talent und der Bildung des Dichters ein ehrendes Zeugnis ausstellt. Die ägyptischen Romane von Georg Ebers hatten sich neuerdings eines glänzenden Erfolges zu erfreuen. Die geheimnisvolle Urwelt Ägyptens war auf einmal in den modernen Salons Mode geworden. Für die römische Welt interessierte Ernst Eckstein sein Publikum in dem farbenprächtigen Roman: „Die Claudier".

Die biblisch-orientalische Mythe, Esther, Susanne, Judith, Herodes u. s. f. hat durch ihren farbenprächtigen Hintergrund, durch ihren romanhaft spannenden Inhalt und die kühnen Züge der Leidenschaft viel Verlockendes auch für den modernen Dramatiker, umsomehr, als die altbiblische Weltanschauung die Entfaltung eines freien menschlichen Pathos nicht hemmt und der unsrigen wenigstens nicht feindlich gegenübersteht. Auch sind die Bedingungen der Handlung in jener patriarchalischen Epoche einfach und für die großen Züge der Tragödie günstig. Dennoch haben sich die verschiedenen Tragödieen „Saul", „das Weib des Urias", „Herodes

und Mariamne", „Daniel und Susanne", „die Makkabäer" und selbst „Judith" keines durchgreifenden Erfolges zu erfreuen gehabt, obgleich ihre Verfasser, Gutzkow, Beck, Meißner, Hebbel, Werther, Ludwig namhafte und talentvolle Dichter sind. So muß man doch wohl den biblischen Stoffen, trotz ihrer scheinbaren Vorzüge, die Schuld des Mißlingens zuschieben, indem jene patriarchalischen Gestalten für die moderne Bildung etwas Fremdartiges haben und sich nicht in Fleisch und Blut der Gegenwart verwandeln lassen.

Ähnlich verhält es sich mit den mytischen Stoffen aus der griechischen und römischen Vorwelt, welche überdies von einer religiösen Weltanschauung ausgehen, die der unsrigen widerspricht. Goethe hat zwar in seiner schönen dramatischen Studie „Iphigenie" gezeigt, wie man diese antiken Stoffe modernisieren und verinnerlichen kann; aber es bleibt doch ein unüberwundener Rest des Stoffes, der uns herausfühlen läßt, daß dies Gedicht nicht das ursprüngliche Produkt einer freischaffenden Begeisterung ist! Unter den graziösesten Schleiern einer zarten und edlen Poesie regt sich hier das Molochartige einer alten, blutigen Kulturstufe, welche den Begriffen der Gegenwart fremd ist. Was aber einem Goethe nicht gelang, darin werden gewiß unsere jüngsten Poeten mit ihren „Klytemnestren" und „Medeen" nicht glücklicher sein. Anders verhält es sich mit Stoffen aus der politischen Geschichte Griechenlands und Roms, in denen sich dramatische Charaktere zeigen und dramatisches Leben gährt. Ein Coriolan, ein Julius Cäsar, ein Tiberius Gracchus, ein Cajus Gracchus, ein Alexander eignen sich, wenn sie in Shakespearescher Weise mit allem Reichtum freier menschlicher Züge behandelt werden, wohl zu Helden der Tragödie. Doch stört auch hier immer ein fremdartiger Hintergrund der Kultur, der Sitte, der Denk- und Empfindungsweise, z. B. in den unvermeidlichen Beziehungen der Geschlechter, und nur die großen geschichtlichen Motive und Charaktere fesseln das Interesse. Shakespeare hat in „Troilus und Kressida" die griechischen und trojanischen Helden in mittelalterliche Ritter verwandelt, welche sich ganz nach dem Komment des Mittelalters bekämpfen und Armkrausen als Zeichen ihrer Damen an den Helm stecken. Dieser Anachronismus der Weltanschauung ist schlimmer, als die kleinen Anachronismen, z. B. die Erwähnung des Aristoteles, die sich in dem Stücke finden und wird nur durch die ironische Beleuchtung entschuldigt, die über dem ganzen Werke schwebt.

Auf einen noch tiefergreifenden Anachronismus der Weltanschauung weist Schiller hin, wenn er in seiner Abhandlung „über die tragische Kunst" die Gründe tragischer Wirkung untersucht. Er hebt hervor, daß

die Möglichkeit des Mitleids auf der Wahrnehmung oder Voraussetzung einer Ähnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt beruht. Überall wo diese Ähnlichkeit sich erkennen läßt, ist das Mitleid notwendig; wo sie fehlt, unmöglich. Je sichtbarer und größer diese Ähnlichkeit, desto lebhafter unser Mitleid; je geringer jene, desto schwächer auch diese. „Für die Römer hat der Richterspruch des ersten Brutus, der Selbstmord des Cato subjektive Wahrheit. Die Vorstellungen und Gefühle, aus denen die Handlungen dieser beiden Männer fließen, folgen nicht unmittelbar aus der allgemeinen, sondern mittelbar aus einer besonders bestimmten menschlichen Natur. Um diese Gefühle mit ihnen zu teilen, muß man eine römische Gesinnung besitzen oder doch zu augenblicklicher Annahme der letzteren fähig sein." Hiermit erklärt sich Schiller gegen den Richterspruch der Berliner Preiskommission, welche dem Lindnerschen Trauerspiel: „Brutus und Collatinus" trotz dieser berechtigten Bedenken gegen den unsympatischen Stoff, der unserer christlich-humanen Bildung widerstrebt, den Preis erteilte.

Neuerdings ist die römische Kaiserzeit nicht bloß von episch-lyrischen Dichtern wie von Robert Hamerling in dem Gedicht „Ahasveros in Rom" sondern auch von Dramatikern wie Adolf Wilbrandt („Arria und Messalina", „Nero") u. a. mit Vorliebe ausgebeutet worden. Teils das französische Kaisertum mit seiner demi-monde, teils der moderne Pessimismus finden in jener Zeit und jener Weltanschauung ein Spiegelbild und keine ist geeigneter für ein überschwengliches üppiges Kolorit.

Bei antiken Stoffen liegt die Versuchung nahe, eine gelehrte Bildung in Form und Inhalt zur Schau zu stellen und philologische Noten in Szene zu setzen, wovon z. B. die „Alexandrea" von Märcker ein hervorragendes Beispiel gibt. Für die „Ballade" hat Schiller seine Stoffe mit Vorliebe aus dem Altertum gewählt, doch mehr aus dem Bereich der rein menschlichen Anekdote („Ring des Polykrates", „Bürgschaft"), als aus dem der höheren Mythe („Kassandra"). Der Kampf des Christentums mit dem Heidentum hat die zahlreichen Märtyrerlegenden und Trauerspiele wie „Polyeucte" hervorgerufen. Sein glänzendster geschichtlicher Held ist „Kaiser Julian", der in Eichendorffs lyrisch-epischer Dichtung wohl mit phantasievollen Lichtern beleuchtet, aber nicht in seiner ganzen Bedeutung erfaßt worden ist.

Das Mittelalter ist keine reiche Fundgrube günstiger Stoffe für den modernen Dichter! Den Mythen germanischer Urzeit werden zwar von ihren Vorkämpfern und Nachdichtern, wie Wilhelm Jordan, Szenen

voll zartester Empfindung und wildester Leidenschaft, erschütternde Begebenheiten und tragische Konflikte, eine tiefsinnige Naturanschauung, eine strenge Sittlichkeit des waltenden Schicksals nachgerühmt, während derselbe moderne Rhapsode das Mittelalter für die trostloseste aller Epochen der Menschengeschichte erklärt. Was in jenen Mythen indes wesentlich verherrlicht wird, ist doch nur das Reckenhafte, die Körperkraft. Und so machen die „Nibelungen" auf der Bühne, mögen sie von Fouqué oder Raupach, von Geibel oder Hebbel bearbeitet werden, einen durchaus fremdartigen Eindruck. Denn eins ihrer Hauptmotive, die Bändigung der Brunhild durch Siegfried in der Brautnacht, erscheint im Lichte der Gegenwart als abgeschmackt. Diese Kultur der Recken und Athleten ist nicht die unsrige; die Bühne aber soll schon nach Shakespeares Behauptung dem Jahrhundert den Spiegel vorhalten. Eine epische Neudichtung läßt man sich eher gefallen, sobald sie nicht mit dem Anspruch auftritt, für die Poesie der Gegenwart maßgebend sein zu wollen. Die „Nibelunge" von Wilhelm Jordan, das Werk eines bedeutenden und sprachgewandten Dichters, machen da, wo sie die altgermanische Göttermaschinerie in Thätigkeit setzen oder die rohen Kultureinrichtungen jener Zeit darstellen, bei aller Vortrefflichkeit des epischen Stils einen unerquicklichen Eindruck.

Noch mehr muß dies von einem Kulturgemälde der Völkerwanderung gelten, das nur ein Gemälde der Urkultur ist, und in dem wir keine, unserem modernen Leben verwandte Züge, keine uns sympathischen Gefühle und Gedanken finden! Der instinktive kriegerische Mut, der nach Raufluft und Raubluft schmeckt, ist nicht der Mut, wie ihn unsere Zeit verlangt; der ewig sich wiederholende Sturm und Drang elementarischer Brandung, dieser über Roms Trümmer hochspritzende Wogenschwall der germanischen Welt kann in der epischen Schilderung nur eine monotone Wirkung ausüben. Ein solcher Stoff ist nur geeignet für eine philosophisch-lyrische Freskomalerei, für eine Kaulbachsche Skizze, für eine Behandlungsweise, wie sie Viktor Hugo in seiner „legende des siècles" versucht hat, nicht für ein Epos, wie es Herrmann Lingg in seiner Völkerwanderung" schuf, für eine der Geschichte formlos nacherzählte Reimchronik, welche die ganze Breite und Fülle des geschichtlichen Stoffes in die Dichtung aufnimmt.

Wir sind der Denk- und Empfindungsweise des Mittelalters entfremdet, trotz aller Bestrebungen, dieselbe gewaltsam der Gegenwart aufzudrängen. Seine reiche Innerlichkeit scheint zwar aus einem frischen, dichterischen Quell zu strömen; aber sie war zu sehr kritiklose Empfindung, um nicht auf der andern Seite ebenso äußerlich zu werden. Die Kreuz-

züge z. B. hatten bei aller fanatischen Begeisterung doch die sehr äußerliche Tendenz, das Grab Christi zu erobern, als wenn der begrabene Christus welthistorischer wäre, als der für die Erde auferstandene, als wenn die Bedeutung seiner Religion sich an die zufällige Stätte seines Wirkens knüpfte! Tassos „befreites Jerusalem" läßt uns daher heutzutage trotz seiner dichterischen Schönheiten kalt. Ebenso hatte das Rittertum zwar erhabene Grundsätze, aber eine äußerliche, faustrechtliche Praxis. Nachdem es Ariost im Orlando phantastisch, Cervantes im Don Quixote ironisch aufgelöst, kann uns die ernstgemeinte Auferweckung der alten Eisenmänner, die Beseelung der alten Schienen und Brustharnische, wie sie Babo auf der Bühne, Fouqué und Redwitz in der Lyrik und Epik, Spieß, Cramer u. a. im Roman versuchten, keine Teilnahme mehr abgewinnen, und selbst der wackere Götz interessiert uns nur durch das aufgehende Licht der neuen Zeit, das sich auf seinem Harnisch bricht! Auch die „mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik" mit ihren Feen, Zauberern, Nixen, Rittern, Gnomen, Kobolden, Engeln, wie sie Ludwig Tieck im „Octavian" und der „Genofeva" heraufbeschworen oder Brentano in der „Gründung von Prag", hat trotz aller träumerischen und glänzenden Beleuchtung dem hellen Tage der Gegenwart nicht zu imponieren vermocht. Der großartige Kampf zwischen Kaiser und Papst, Staat und Kirche bietet zwar einen welthistorischen Konflikt, eine glänzende Staffage; aber im neukaiserlichen Deutschland von heute sind keine warmen Sympathieen mehr für jene gewaltigen geschichtlichen Erinnerungen vorhanden, welche sich an das Kaisertum der Hohenstaufen knüpfen! Der im Kyffhäuser schlummernde Barbarossa ist von ihnen allen ganz allein volkstümlich geblieben; aber die Dramatiker, die ihn zu einem Rundgang über die deutschen Bühnen aufweckten, Grabbe, Raupach und Immermann, neuerdings Lindner, haben sich überzeugt, daß er außerhalb des Kyffhäusers keine durchschlagende volkstümliche Bedeutung besitzt. Die besten für die moderne Poesie geeigneten Stoffe bietet noch das Städteleben des Mittelalters in seiner Entwickelung, weil es die meisten Perspektiven in die Zukunft gewährt. Handelsrepubliken wie Venedig und Genua, besonders die erstere mit ihrer geheimnisvollen Verfassung, ihrem kühnen abenteuerlichen Sinne, ihrem Völkerverkehr mit dem Orient, tragen eine über den engen Geist des Mittelalters hinausreichende Poesie in sich.

Erst mit der Reformation beginnt eine geschichtliche Stoffwelt, welche in den Bedingungen der Kultur, in den Bewegungen der Ideen unmittelbar auf die Sympathieen der Gegenwart rechnen kann. Hier gewinnt die Poesie erst den rechten Boden unter ihren Füßen; es sind die heutigen

Zustände in ihren ersten Anfängen, in ihrem Werden und Wachsen — die staatlichen Einrichtungen, die Heeresorganisation, die ganze Welt des Protestantismus, welcher die freie, geistige Bewegung förderte, die Zurechnungsfähigkeit und damit die Entwicklung der einzelnen Charaktere tiefer begründet und jene höheren Konflikte der Prinzipien schafft, welche die Poesie mit reichem Gedankeninhalt befruchten. Helden wie Gustav Adolf, Wallenstein, Karl XII., Peter der Große, Friedrich der Große, Napoleon, Zeiten wie die Reformation, die Revolution, ja selbst die Rokoko-Zeit mit ihren äußerlichen Schnörkeln, aber dem inneren Sublimat ihrer auflösenden Freigeisterei kommen dem modernen Dichter entgegen. Selbst nahegelegene Stoffe aus den Kriegen mit Napoleon, den Befreiungskriegen, setzen der Poesie kein inneres Hindernis entgegen. Sonst hätte Aeschylos nicht seine „Perser", Shakespeare nicht seinen „Heinrich VIII." dichten können! Im Gegenteil, der Stoff ist der dankbarste, der vom historischen Pathos der Gegenwart durchdrungen ist! Die Zeitnähe erhöht das Interesse und kann nur die dichterische Erfindung, aber auch nicht im wesentlichen beschränken! Denn nur das Miterlebte gibt ein so bestimmtes Licht, daß der Dichter nichts fortzunehmen, nichts hinzuzusetzen vermag, mag dies Bild nun in seiner schaffenden Phantasie oder in der aufnehmenden feststehn! Alles dagegen, was durch Berichte der Zeitgenossen uns zu Ohren kommt, wird bereits frei von unserer Phantasie gestaltet — und es ist ihr ganz gleichgültig, ob sie nach den Beschreibungen die Schlacht von Waterloo, die Belagerung von Sagunt oder von Sebastopol auszumalen hat. Daß naheliegende historische Stoffe bei einer dramatischen Behandlung auf äußere Hindernisse stoßen, geht weder die Poesie noch die Poetik an.

Das soziale Leben der Gegenwart ist die letzte Frucht der historischen Entwickelung und bietet eine Fülle geistiger Stoffe, besonders für den Roman und das Lustspiel. Hier schöpfen die neuern französischen Romanschriftsteller, hier Dickens und Thackeray, hier Gutzkow, Freytag, Spielhagen, Hackländer. Hier findet die psychologische Analyse, der moderne Humor, die Begeisterung für Reformen, der Scharfsinn, der stets neuauftauchende Probleme der Kultur dichterisch zu lösen versucht, eine ergiebige Ernte. Auf der anderen Seite gehört eine große dichterische Kraft dazu, die Sprödigkeit einer breiten, oft mechanischen Kulturprosa mit den verwickelten Verhältnissen der Gesellschaft zu überwinden, und es liegt die Versuchung nahe, rohe und unverarbeitete Verstandeselemente mit in die dichterische Schöpfung aufzunehmen. Hier bleibt Jean Paul ein großes Muster; denn in letzter Instanz triumphiert nur der Humor einer großen Seele,

die alles mit ihrem eigenen Hauch durchdringt, über die verstandesmäßige Prosa moderner Zustände.

Wie verhält es sich nun mit der Welt des Wunderbaren, einer Stoffwelt, die so recht nur der Phantasie angehört? Ist nicht hier ihre unbeschränkte Heimat zu suchen, indem sie, von allem ursächlichen Zusammenhang unabhängig, ganz frei mit dem selbsterzeugten Stoffe schaltet? Scheint dagegen in unserer Zeit, wo die Naturwissenschaften jeden Winkel der Welt mit ihrer Fackel durchleuchten, noch ein anderes Wunder möglich, als das ewige der Natur und des Geistes? In der That, die Göttermaschinerie des Epos würde sich in unserer Zeit in keiner Weise anwenden lassen, obgleich sich noch Schiller mit dem Gedanken trug, eine moderne Form für dieselbe zu erfinden. Etwas anderes sind Homers naive Olympier und die Riesengestalten der Edda, etwas anderes die allegorischen Wunder der Henriade und Tassos langweilige Teufel Diese Art von Wunder entspringt nicht einer freischaffenden Phantasie, sondern einem nüchternen Verstande, der sich abmüht, einer abgelebten Regel zu gehorchen und eine veraltete Tradition zu beseelen. Tasso läßt den Teufel mit Hörnern erscheinen, gegen welche alle Berge und Felsen nur kleine Hügel sind; er läßt den Schutzengel Raimunds aus der himmlischen Rüstkammer einen diamantnen Schild von solcher Breite holen, daß er vom Kaukasus bis an den Atlas alle Länder und Meere bedeckt. Milton läßt seinen Satan die ersten Karthaunen erfinden, dagegen seine Engel, und zwar vor Erschaffung der Welt, ganze Gebirge entwurzeln und dem Teufel an den Kopf werfen. Diese ernstgemeinte Erhabenheit des Wunderbaren schlägt unmittelbar ins Lächerliche um. Anders das freie Spiel der Phantasie bei Ovid und Ariost, in Shakespeares „Sturm" und „Sommernachtstraum", in der Märchenwelt des Phantasus! Hier ist alles in den Äther der „mondbeglänzten Zaubernacht" getaucht; hier gilt die Logik des Traumes und seiner freischwebenden Arabesken. Diese Herrschaft des Märchenhaften ist berechtigt innerhalb ihrer Grenzen. Nur darf sie nie in das Abgeschmackte übergehn. Die Nachahmung Ovids wird in Zachariae's „Verwandlungen" albern, wenn der Gott Zephir z. B. einen Gelegenheitspoeten in eine Sternschnuppe und ein Kammermädchen in einen Fächer verwandelt. Hier fehlt die vis comica, ebenso wenn er einen Küraſſier in einen Schröter, einen Stutzer in einen Schmetterling, eine kalte Schönheit in einen Mops metamorphosiert. Viel glücklicher ist Pope in seinem „Lockenraub" in bezug auf die Metamorphosen, welche die Göttin „Spleen" vollzieht:

Men prove with child, as powerful fancy works,
And maids, turn'd bottles, call aland for corks.

Am wenigsten darf sich das Märchenhafte für den Kern und das Wesen aller Poesie ausgeben. Das war der Irrwahn der Romantik, an dem ihre Talente gescheitert sind! Der Duft der blauen Blume des Novalis hatte sie berauscht, und in ihrer Traumestrunkenheit sahn sie nicht die Schönheit der Welt am hellen Tage der Geschichte. Dennoch sind ihre Märchenwunder dichterischer, als die biblischen Schatten, die Klopstock mit der erhabenen Monotonie seines messianischen Schwunges heraufbeschwört. Eine andere Domäne des Wunderbaren, außer dem Märchen, bleibt die formlose Gedankendichtung, von Dantes „divina commedia“ bis zu Goethes „Faust,“ weil hier der Dichter nach Gestalten greift, die seine Idee versinnlichen und die Mächte der Natur und des Geistes mit Fleisch und Blut bekleidet. Durch geistvolle innere Lebendigkeit wird hier die Klippe der toten Allegorie vermieden. Auf der anderen Seite bildet das volkstümliche Geisterwesen einen notwendigen Gegensatz gegen die Vertiefung in metaphysische Probleme. Die Hexenküche, die Walpurgisnacht zerstreuen uns durch ihre frische, handgreifliche Lebendigkeit, lassen das geistige Streben des Titanen Faust mit seiner Innerlichkeit nicht bis zur Ermüdung vorwalten und stehn doch in gedanklichem Zusammenhange mit demselben. Ebenso ist der Erdgeist eine echt dichterische Personifikation, wie die Naturgeister in Byrons „Manfred,“ während die philologischen Gespenster und die nüchternen allegorischen Gestalten im zweiten Teil des „Faust“ unlebendige Versuche einer ermatteten Phantasie sind, gelehrte Noten oder abstrakte Begriffe dichterisch anschaulich zu machen. Dämonische Gestalten aber, wie Mephistopheles und Ahasver, Träger einer Idee, haben wahrhaft dichterisches Leben und werden einer Gedankendichtung, die sich mit den höchsten Fragen des Menschengeistes beschäftigt, nimmer entbehrlich werden.

Das echte Wunder kann der Dichter der Neuzeit nur in die Seele verlegen, in deren Stimmungen noch die Gespensterwelt ein vergängliches Leben führt. An das Gespenst glauben wir nicht; wohl aber an die Stimmung, welche Gespenster sieht, an die Erregung der Seele, die Schauer der Nerven. Wer das Gespenst malen will, der verscheucht es. Altschottische Balladen, Goethes „Erlkönig“ sind Mustergedichte solcher Stimmungen, in denen schattenhaft das Grauenvolle der Seele nahe tritt. Shakespeare hat im „Macbeth,“ „Hamlet,“ „Julius Cäsar“ die innere Erregung seiner Helden theatralisch versinnlicht und zeigt dem Zuschauer zugleich mit seinen Helden die Geistergebilde, die ihre Seele bestürmen! Er geht indes darin äußerlich zu Werke und läßt den Geist von Hamlets Vater nicht bloß dem Dänenprinzen selbst, sondern auch den Schildwachen

und Hamlets Freunden erscheinen, so daß derselbe aufhört, ein psychologisches Gespenst zu sein, und ein handgreifliches wird. Der richtige Instinkt wird die Dichter der Neuzeit abhalten, hierin dem Vorbilde des Briten zu folgen; denn mit dem Geisterglauben verschwindet alle Nötigung zu dieser Art dramatischer Seelenmalerei. Echt modern ist dagegen die humoristische Auflösung der Gespensterfurcht, wie sie uns Byron im „Don Juan" vorführt, wo der Held anstatt des gefürchteten Geistes zuletzt den Leben atmenden Leib der Lady Fitzfulk umarmt. Die Taschenspielerei des neuen Magiertums, der alten und neuen Cagliostros, welche zur Zeit unserer Klassiker so en vogue war, daß Goethe nicht bloß im „Großkophta," sondern auch im „Wilhelm Meister," Schiller im „Geisterseher," Jean Paul in mehreren Romanen dieser raffinierten Romantik Rechnung trug, wird noch gegenwärtig häufig zu romanhaften Ueberraschungen angewendet. Doch schon unsere großen Dichter sahen sich genötigt, dem effektvollen Wunder die nüchterne Aufklärung folgen zu lassen, die in ihrer äußerlichen Weise an die rationalistischen Auslegungen der Bibelwunder erinnerte. Auch hier gilt unser Satz: das Wunder hat für den modernen Dichter nur eine psychologische Bedeutung! Wozu noch eine poetische Geisterklopferei, da die Welt der Seele und des Geistes der Wunder genug hat, zu denen dem Dichter vor allen andern Sterblichen der Schlüssel verliehen ist!

Zweiter Abschnitt.

Die produktive Phantasie.

Die unerschöpfliche Stoffwelt, deren Reichtum im vorigen Abschnitt angedeutet wurde, ist das große Reservoir, aus welchem der menschlichen Einbildungskraft Bilder und Erinnerungen zuströmen. In der Einbildungskraft spiegelt sich indes das Naturschöne mit seiner ganzen trüben Zufälligkeit, in stoffartiger Weise — sie ist die menschliche Seele als Erinnerung der Welt. Deshalb würde das Naturschöne vergeblich der Wiedergeburt zum Ideal harren, wenn die Einbildungskraft das einzige ästhetische Organ des Menschen wäre. Doch hier tritt eine höhere Kraft der Seele ein, die Phantasie als die Kraft der reinen Anschauung, welche in höherer Potenz zur Kraft der künstlerischen Gestaltung wird. Wohl schöpft sie mit der Einbildungskraft aus dem Quell der äußern Welt, aber sie schöpft auch aus dem Reiche der Ideen, die sie in diese Welt hineinschaut. Die Einbildungskraft träumt; die Phantasie dichtet. Auch die Einbildungskraft schiebt die Farben und Formen der

Welt zu kaleidoskopischen Bildern zusammen und auseinander; aber ihr Spiel ist ein zufälliges und ihre Gebilde sind ungeläutert, ein Zusammensetzspiel mit gegebenen Steinen, mit ausgeschnittenen Teilen. Erst die Phantasie bringt zu diesen Erinnerungen der äußern Welt die platonischen Erinnerungen aus der Welt der Ideen hinzu, durch welche sie fähig wird, jene zu läutern und zu gestalten. Die Phantasie schaut nicht bloß die Dinge, sie schaut das Schöne! Und sie schafft es, indem sie es schaut. Der dichterische Schöpfungsprozeß ist ein Akt der Phantasie! Was an ihm geheimnisvoll erscheint, das beruht auf dem eigentümlichen Wesen des Schönen, wie es sich in der Welt der Seele spiegelt. Das Schöne tritt fertig als Objekt, mit der Unmittelbarkeit des sinnlichen Dinges vor uns hin; es berührt uns mit dem ganzen frischen Reiz der Natur und ist doch ungetrübte Idee zugleich! Dieser frische Reiz der Natur, dieser Zauber des Unmittelbaren und Ursprünglichen begleitet auch die schaffende Phantasie und zeigt sich hier als natürliche Begabung, als eine dem einzelnen gewährte Gunst, als begeisterte Eingebung, der eine unsichtbare Macht in die Feder zu diktieren scheint!

Um das dichterische Schaffen zu begreifen, kehren wir noch einmal zur träumenden Einbildungskraft zurück. Der Traum ist ein Gedicht der Ganglien, an welchem das Gehirn nur wenig mitarbeitet. Was ihn als Gedicht erscheinen läßt, das ist nicht die willkürliche Verknüpfung der Bilder, sondern das vollkommene Aufgehn des Träumenden in seiner geträumten Welt. Die Personen, die der Traum hinzaubert, haben Fleisch und Blut, Form und Farbe und fallen nicht aus der Rolle. Nur selten unterbricht der Träumende, wie ein reflektierender Dichter, die objektive Welt, die er schafft, und in welche er sich mit allen seinen Sinnen, seinem Empfinden und Denken, seinem vollsten Glauben versenkt. Es träumt z. B. jemand von der Angst vor einem Examen und während desselben, das er schon längst gemacht hat. Mitten in diese zagend empfundene Angst schleicht sich leise aufdämmernd der Gedanke: aber wie ist es möglich, daß du dies Examen noch einmal machen mußt, du hast es ja schon gemacht: ein Gedanke, mit welchem das bewußte Gehirn die Dichtversuche der Ganglien korrigiert und ihnen den Vorwurf der Verletzung der historischen Treue macht; aber die dichtenden Ganglien lassen sich durch diese subjektive Reflexion nicht unterbrechen; das Gehirn mit seinen schüchternen Einwürfen verharrt in seiner dienenden Stellung; jene fahren fort, über den Delinquenten den ganzen Angstschweiß einer mit folternder Genauigkeit ausgeführten Prüfung zu verhängen. So groß ist die Objektivität des Traums, daß er in dieser Hinsicht dem Dichter zum Muster dienen

könnte. Dagegen ist der Traum nachlässig bis zum Abgeschmackten in der Motivierung; er springt hin und her, verschiebt die Dekorationen aufs wunderbarste und löst die Welt in dissolving views auf. Oft treibt er's so bunt, daß das kritische Gehirn es nicht aushalten kann und darüber erwacht. Von sittlichen oder ästhetischen Rücksichten ist bei den dichtenden Ganglien nicht die Rede; das Gräßliche, Scheußliche, Bestialische drängt sich oft in den Vordergrund. Die Ganglien sind hypergenial. Es ist höchst charakteristisch, daß die romantische Schule den Traum zum Kanon der Dichtkunst machte. In der That sind viele ihrer Produktionen mehr mit den Ganglien, als mit dem Gehirn gedichtet. Von dieser roheren Bildergesellung der Einbildungskraft mögen wir lernen, wie die produktive Phantasie schafft!

Zunächst gehört zur freien Produktion das Bewußtsein, das dem Traume fehlt: sie weiß, daß das Bild, das sie schafft, ein Bild und ihre Schöpfung ist! Dann verknüpft der Traum die Bilder willkürlich, nachdem er sie zufällig aufgegriffen: die dichtende Phantasie verbannt den Zufall, der die Schönheit trübt. Sie ordnet das reiche Spiel der Vorstellungen, dem der Traum sich blindlings hingiebt, zu harmonischer Verschlingung. Seiner Unbesonnenheit setzt sie Besonnenheit entgegen, und wenn ihre Inspiration auch dieselbe Naturwurzel haben mag, wie die Eingebungen der Träume, so ist doch die dichterische Begeisterung eine edle Tochter der Idee, während die Anregungen des Traumes nur aus einem System der Nerven hervorgehen, das auch einmal, so gut es gehen will, während das Gehirn schlummert, den Herrn spielt! Besonnenheit und Begeisterung sind nun in der That die beiden Faktoren der dichtenden Phantasie, deren Produkt das Dichtwerk ist.

Die Begeisterung ist der Enthusiasmus für das Schöne, der, verstärkt durch die Glut momentaner Hingebung, schöpferische Kraft gewinnt.

Doch sie kommt, wie eine Schickung, wie eine Gunst über den Schaffenden (pati deum); ihn treibt eine Gewalt mit willkommener Nötigung, der er selbst mit süßer Rührung gehorcht! Diese Gewalt ist aber nicht, was sie scheint, nichts Fremdes, Despotisches; es ist die Fülle der eigenen Kraft, die zur Gestaltung drängt, das Rätsel des eigenen Wesens, das sich lösen möchte! Es ist die Schönheit selbst, die an die Pforten der Künstlerseele klopft und um das Leben bittet, das nur sie ihr gewähren kann, und gerade ihr Durchgang durch das feurig erregte Gemüth ist von jenen erhabenen Schauern begleitet, welche die dichterische Begeisterung charakterisieren. Wo sie den Dichter verläßt, da hört er auf, ein Dichter zu sein! Wer nicht das Gefühl gehabt, als ob ihm in die

Feder diktiert werde; wer Worte sucht und nicht findet, nicht im Glück über den Fund, wie getragen von unsichtbaren Schwingen, zu einem neuen weiter eilt; wer sich am Rhythmus und am Reim, wie an unwillkommenen Hemmungen, abarbeitet, statt daß ihm der geregelte Gang zum Flügel wird und der Reim zum Schlüssel, der ihm ungeahnte Gedanken zauberisch erschließt: der darf nicht mitsprechen, wo von dichterischer Begeisterung die Rede ist; dem läßt sich nicht klar machen, was doch nur mit der persönlichen Begabung, mit einer Begünstigung der Natur zusammenhängt. Doch die Begeisterung ist nicht bloß der zündende Blitz des Augenblicks; sie muß sich zur latenten Wärme kondensieren, welche eine lange Arbeit des Schaffens mit treuer Hingabe beseelt. Die begeisterten Anläufe genügen nicht, wie die Begeisterung überhaupt allein nimmer unsterbliche Werke schafft. Das sehen wir an den Sturm- und Drangepochen großer Dichter, die bei diesen, wie bei Schiller und Goethe, vorüberrauschende Ouverturen waren, bei anderen, wie bei Lenz, Klinger, Grabbe, so lange dauerten, wie ihr Dichten und Leben! Hier ist ungeregelter, maßloser Schwung; die Begeisterung hat keinen rechten Inhalt; sie gleicht oft dem Sturme, der dürre Blätter in die Lüfte wirbelt. Ihr ganzes Schaffen ist vulkanische Eruption — Spalten, Risse; Befruchtendes, aber als glühende Lava; Blitze, aber aus Aschenwolken! Es fehlt die Besonnenheit! Schon der klardenkende Horaz hat diese wüste Genialität gegeißelt: „Weil Demokrit das Genie höher stellt, als die mühsame Kunst, und die besonnenen Dichter vom Helikon ausschließt, so läßt ein großer Teil der Dichter Nägel und Haare wachsen, sucht Einöden und meidet die Bäder. Ja gewiß wird derjenige Dichterruhm ernten, der seinen Kopf, den drei Nießwurzinseln nicht heilen konnten, niemals der Schere unterwirft," und Goethe sagt:

Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben!

Die Begeisterung, die Manie, welche nach Platos „Phädrus" der Dichter mit dem Weissager, dem Geisterbeschwörer und dem Verliebten gemein hat, wird, bei ungebundener Alleinherrschaft, zwar Dämonisches und Leidenschaftliches, aber nicht das Schöne hervorrufen! Wohl aber muß die Dichtung des Nüchternen stets vor der Dichtung des Begeisterten verschwinden und Plato hat die hohe Bedeutung der „gesunden Manie," des begeisterten Heraustretens aus dem gewohnten Gleise, nach Gebühr gewürdigt. In seinem „Jon" läßt er den Sokrates sagen: „Alle wahren Epiker, wie alle wahren Lyriker, bringen nicht durch Kunst, nur durch Begeisterung alle die schönen Gedichte hervor. Und wie die korybantischen

Tänzer nicht in bewußtem Zustande tanzen, so dichten auch die Lyriker ihre schönen Lieder nicht bewußt, sondern sind toll, wenn sie in Ton und Takt hineingeraten. Und wie die Bacchantinnen in ihrem Rausch aus Bächen Milch und Honig schöpfen, aber nicht, wenn sie bewußt sind: so thut auch der Geist der Lyriker das was sie selbst sagen: denn sie versichern uns ja, daß sie von Honig-Bächen aus Gärten und Auen der Musen ihre Lieder, umherfliegend gleich den Bienen, pflücken und uns darbringen. Und sie haben Recht: denn der Dichter ist ein leichtgeflügeltes, geweihtes Wesen und nicht eher zum Dichten fähig, als bis er begeistert, unbewußt und von Sinnen ist." Aehnlich spricht sich sein Sokrates im „Phädrus" aus: „Die dritte Art von Raserei ist diejenige, die von den Musen kommt. Diese, wenn sie eine zarte, noch unverfälschte und ungefärbte Seele anweht, treibt sie an, wie in einer bacchischen Schwärmerei in Gesängen und allen übrigen Gattungen der Dichtkunst, die Wunder und Thaten der alten Zeiten zu verschönen, und dadurch den künftigen lehrreich zu werden. Wer sich aber, ohne von dieser Begeisterung (μανία) der Musen getrieben zu sein, den Pforten der Dichtkunst nähert, in der Meinung, die Kunst allein könne ihn schon zum Dichter machen, wird immer unvollkommen bleiben und die Poesie eines solchen nur besonnenen (σωφρονοῦντος) Dichters wird immer gegen die Poesie der Begeisterten verschwinden."

Auch ein geistvoller Mystiker der neueren Zeit, Franz Xaver von Baader, welcher die dichterische Begeisterung von einer „zentralen Sensation" ausgehn läßt („Ges. Werke" 4, S. 138), sagt: „In den Momenten der genialen Begeisterung des Dichters und Künstlers ist es eben diese, von innen heraus tretende, von innen heraus bildende oder einbildende Sinnlichkeit, welche ihnen vorleuchtet, nicht die von außen kopierende, und jeder wahrhafte Dichter und Künstler ist in diesem Sinne Seher oder Visionär, sowie jedes echte Gedicht und Kunstwerk das Denkmal einer Vision ist, folglich einer Inspiration, gleichviel hier von welcher Art." Ähnlich sagt er an einer anderen Stelle, daß, wenn ein Künstler auf geniale Weise z. B. einen Löwen bildet, man nicht etwa sein Treffen des Charakters des Löwen als bloße Kopierung und Memorierung zu begreifen hat, sondern so, daß dieselbe psychisch-plastische Natur, welche den Löwen real produziert, dessen Bild (Schema) unmittelbar aus ihrer Imagination in jene des Künstlers fortsetzt, „welche innere Fortsetzung und Oeffnung der Imagination der Natur in jene des Menschen und Tieres im Traum und in ekstatischen Zuständen wahrnehmbar ist." Baader liebt es, den Zustand künstlerischen Schaffens mit dem der somnambulen Extase

zu vergleichen. Nach ihm „zeugt schon die dichterische und künstlerische Begeisterung und Exaltation von einer solchen Union des Affekts und der Apperception, in welcher, wenn auch nur als ein vorübergehender Silberblick, der homme miracle im Schauen und im Wirken als der ganze Mensch wieder zum Vorschein kommt."

Dagegen sagt ein neuerer, mehr besonnener Dichter Franz Grillparzer*): „Was ist diese Begeisterung, die zum Schaffen der Kunst als notwendig bezeichnet wird? Es ist nicht jene Steigerung der Gemüts- und Geisteskräfte, die von ähnlichen physischen Zuständen begleitet und unterstützt, gewöhnlich mit einem solchen Namen bezeichnet wird. Diese Begeisterung ist bloß teils die äußere Erscheinung, teils die Folge einer vorausgegangenen andern Ursache. Sonst würden ja Kunstwerke Ausgeburten eines kranken Zustandes, eine Art geistig-körperlicher Trunkenheit heißen müssen. Die eigentliche Begeisterung ist die Konzentration aller Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die ganze übrige Welt nicht sowohl verschlingen als repräsentieren muß. Die Steigerung des Seelenzustandes entsteht dadurch, daß die einzelnen Kräfte, aus ihrer Zerstreuung über die ganze Welt in die Enge des einzelnen Gegenstandes gebracht, sich berühren, wechselseitig unterstützen, heben, ergänzen. Durch diese Isolierung nun wird der Gegenstand gleichsam aus dem flachen Niveau seiner Umgebungen herausgehoben, steht nun an der Oberfläche, von allen Seiten umleuchtet, durchdrungen, gewinnt Kräfte, bewegt sich, lebt. Dazu gehört aber die Konzentration aller Kräfte. Nur wenn das Kunstwerk für den Künstler eine Welt war, wird es auch eine Welt für den Beschauer."

Wenn der göttliche Plato den Hauptnachdruck auf die Begeisterung legt: so stellt schon der schärfere Aristoteles ihr die Besonnenheit als gleichberechtigt zur Seite, indem er die Gabe der Dichtkunst ebenso dem Feinfühligen, Geistreichen*) wie dem Begeisterten zuspricht. Die Wahrheit ist, daß die Besonnenheit nur im Bunde mit der Begeisterung das Vollendete schafft. Horaz sagt in seiner Epistel „an die Pisane":

> **Natura fierit laudabile carmen an arte**
> **Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena**
> **Nec rude quid possit ingenium, alterius sic**
> **Altera poscit opem res et coniuvat amice.**

Was wir Besonnenheit nennen, wurde im vorigen Jahrhundert als „Geschmack" bezeichnet. Kant spricht in seiner „Kritik der Urteils-

*) Grillparzers „sämtl. Werke." 9. Bd. S. 88—89.

*) Poet. 17 εὐφυής.

kraft" „von der Verbindung des Geschmacks mit Genie in Produkten der schönen Kunst" und sagt dann über den Geschmack: „Er ist, sowie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung, worüber und wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben; und indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar, eines dauernden, zugleich allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Kultur fähig. Wenn also im Widerstreite beiderlei Eigenschaften etwas aufgeopfert werden soll, so müßte es eher auf der Seite des Genies geschehen; und die Urteilskraft, welche in Sachen der schönen Kunst aus eigenen Prinzipien den Ausspruch thut, wird eher der Freiheit und dem Reichtum der Einbildungskraft, als dem Verstande Abbruch zu thun erlauben."

Die Besonnenheit ist also die das Schaffen begleitende Kritik, welche aber bei dem Genie nicht äußerlich nebenhergeht, sondern in seiner dichterischen Anschauung von Hause aus mitgesetzt ist. Wenigstens wird der begeisterte Wurf des Großen und Ganzen aus den Händen des Genies mit jener inneren Wahrheit und Folgerichtigkeit gelingen, welche die nachfolgende Kritik nur anerkennen kann. Daß aber diese Besonnenheit in der Durcharbeitung des Einzelnen, der Verbesserung des Gefüges, der Feile der Form eine große Rolle spielt, ist gewiß nicht in Zweifel zu ziehen. Nur muß man auch hier nicht an eine isolierte Verstandesthätigkeit denken. Die Kritik kann z. B. ein dichterisches Wort beseitigen, das ihr matt, nicht geeignet, nicht schlagend genug erscheint: sie kann das richtige suchen, aber finden wird sie es nur durch einen neuen Akt der Inspiration. So ist es von Byron bekannt, daß er viele Adjektiva verwarf und ausstrich, ehe er das rechte stimmungsvolle fand, das in den Charakter des Gedichtes paßte und seinen Zauber erhöhte. Hier erlöste die prüfende Besonnenheit den Genius von vorüberfliehenden Verdunkelungen und gab ihm seinen ursprünglichen Glanz wieder. Dichter, in denen die Feinfühligkeit und Geistreichigkeit vorwiegt, wie Pope, Boileau, Lessing, Immermann, Gutzkow, welche nach Lessings scharfer Beobachtung alles in sich durch ein Röhrenwerk in die Höhe pumpen, fehlt zwar die Begeisterung nicht, denn sonst würden sie überhaupt nicht Dichter zu nennen sein; aber die Besonnenheit geht ihr voraus. Bei ihnen schafft der Wurf des Ganzen die Kritik; die begeisterte Wärme durchdringt nur hier und dort das Einzelne. Mit seinem Spürsinn, nicht aus innerer Nötigung, wird der Stoff ergriffen, gegliedert, gestaltet; leichte Auffassung, scharfer Blick, be-

ziehungsreicher Witz ersetzen hier die Schwungkraft des Enthusiasten; aber das Kunstwerk wird mehr zusammengesetzt, als erschaffen, es fehlt ihm die organische Einheit; es wird ein Mechanismus, an dem sich viel schieben, rücken, zusetzen läßt, dem man aber mit dem Räderwerk die Seele aus dem Leibe nimmt. Die Fehlgriffe Lessings bei der Wahl seiner Stoffe, indem er einen „Nathan" in die Zeit der Kreuzzüge und eine römische Virginia an einen deutschen Fürstenhof versetzt, zeigen zur Genüge, wie der Scharfsinn in seinen Kombinationen irren kann, wo die Begeisterung nimmer fehlgreifen würde! Man vergleiche nur Immermanns „Münchhausen" mit einen Roman von Jean Paul — und man wird augenblicklich den Unterschied zwischen dem Humor der Besonnenheit und dem der Begeisterung erkennen! Dort eine Erfindung von mühseliger Absichtlichkeit, von geistreichen Bezügen, hier alles frisch, frei, voll aus der Seele strömend! Der moderne εὔφυης des Aristoteles, und zwar κατ' ἐξοχήν, ist Karl Gutzkow — er bringt es zu einer Bedeutung, welche den Enthusiasten den Rang streitig macht. Er hat Geist, Wärme, Leben, aber doch fehlt ihm die μανία Platos, der ursprüngliche Dithyrambus der Seele, der alle Schöpfungen durchklingt! Darum ist er oft unglücklich in seinen Kombinationen, in seinen Griffen; denn bei der Besonnenheit kann man nur von Griffen sprechen, nicht vom Wurf, der nur der Begeisterung zukommt. Das Feuer der Besonnenheit wird nur durch lange Reibung hervorgerufen, das der Begeisterung blitzt mit einem Schlag empor.

Die Phantasie, die Geburtsstätte der Dichtung, ist zuerst jene Stätte der Empfängnis, wo sich die Idee des Schönen und das vom Dichter ergriffene Objekt begegnen. Nach Goethes Ansicht, daß jedes Gedicht ein Gelegenheitsgedicht sei, scheint das Ergreifen des Stoffes dem Zufall anheimgegeben. Dies ist dahin zu beschränken, daß die Veranlassung, welche dem Dichter den Stoff zuführt, eine zufällige sein kann; aber daß er gerade diesen Stoff ergreift, ist kein Zufall mehr, sondern die innere Nötigung seines Genius. Eine Novelle, eine Chronik, ein Erlebnis mag dem Dichter den Stoff zuführen, ja selbst die äußerlichste Bestellung hat ihr gutes Recht, wenn der bestellte Stoff nur der Art ist, daß er die Begeisterung des Genius zu wecken vermag! Und zwar gilt hier die persönliche Bestimmtheit des Dichters, sein charakteristisches Gepräge. Shakespeare, der Meister großer Seelengemälde, fühlte sich durch jene Novellen angezogen, in denen, wie in „Romeo und Julie," „Othello." „Cymbeline," die Chronik menschlicher Leidenschaft enthalten war. Aus dem Knäuel der Novelle entwickelte er jene dramatischen Fäden, die bis in die tiefsten Labyrinthe der Menschenseele hineinreichen. Es ist kaum an-

zunehmen, daß diese Stoffe sympathisch, Leben zündend auf Schiller gewirkt hätten, dessen energische, nach der historischen That hin gespannte Natur durch die großen Helden und Staatsmänner der Geschichte enthusiastisch angeregt wurde. Die Wahl des Stoffes ist daher schon immer eine That der Begeisterung, eine innere Notwendigkeit. Wohl kann derselbe Stoff auch entgegengesetzte Dichternaturen entzünden, wenn er nur eine Saite derselben in Schwingung setzt. Auch Goethe hätte einen „Tell" schreiben können und trug sich mit diesem Stoffe, sowie er einen „Egmont" und Götz" geschrieben. Doch ihn hätte nur das Charakterbild interessiert; er hätte dem leichtblütigen Niederländer, dem treuherzigen deutschen Ritter das Schweizer Naturkind gesellt, und in der Ausführung wäre gewiß viel Genrebildliches, viel „Jery und Bätely" mituntergelaufen.

Hat die Dichterphantasie nur ihren Stoff erfaßt: so beginnt sie mit seiner Läuterung und Erhebung. Sie gibt ihm Schwingen der Seele und scheidet das Zufällige aus. Sie sucht der Gestalt die schöne Mitte des Menschlichen zu retten, hält sie allgemein genug, daß jeder mit ihr denken und empfinden kann, und doch auch wieder individuell genug, daß ihr Denken und Empfinden das scharfe Gepräge eines bestimmten Charakters trägt. Vor der dichtenden Phantasie schwebt stets ein ganzer Zug von Gestalten und Bildern: je reicher sie ist, desto größer die Fülle der Vorstellungen, die über ihre Schwelle tritt! In dieser Beziehung ist alles Dichten ein rasches und glückliches Wählen, nicht der Kritik, sondern der Begeisterung; von allen diesen Bildern kann nur eins das berufene sein, die Idee zu tragen. Der Genius winkt — und wie Eisen an den Magnet schießt es zu schönem Bund an den Gedanken, während die andere dunkle Schar wieder zum Orkus, in die Nacht der Seele hinabsinkt.

Die dichterische Phantasie, als Begabung des Einzelnen, hat nun ihre bestimmten Grade, nach denen man die Dichtergrößen zu messen pflegt. Die künstlerische Begabung überhaupt ist der Instinkt des Schönen! Dieser Instinkt ist als passiver weit verbreitet, die allgemeine Empfänglichkeit, ohne welche dem Künstler das Publikum fehlen würde. Der Sinn für das Schöne kann einen hohen Grad erreichen, ohne aus der Passivität herauszugehn. In der That gibt es dichterische Naturen, in denen ein großer Genius schlummert, ohne je zu erwachen! Wir glauben zwar nicht, daß Raphael ein großer Maler gewesen, auch wenn er ohne Hände geboren worden; aber er hätte auch so in seiner Phantasie die sixtinische Madonna angeschaut! Es kann Menschen geben mit der Phantasie, mit dem Weltblick eines Shakespeare; aber ihnen ist nicht die Zunge gelöst,

sie tragen diese dichterische camera obscura der Welt schweigend herum! Es sind die großen, stummen Poeten, die in keine Poetik gehören! Vielleicht versuchen sie zu dichten — aber ihr Sprechen ist nur ein Stottern, und sie bringen die Gedanken, die hell vor ihrer Seele stehen, nur in zerhackten Wörtern zutage. Sie stehen noch jenseits der Grenzen der Dichtkunst; denn diese beginnt erst da, wo es ein Gott dem Menschen gibt, zu sagen, was er leide. Mit diesem „Sagen" wird der Instinkt des Schönen aktiv; wir treten in den hellen Tag der dichterischen Begabung.

Man unterscheidet die dichterische Begabung als Talent und Genie. Talent ist Formgewandtheit, Sicherheit und Geläufigkeit des Denkens, Empfindens und Gestaltens, aber mit unbewußter Anlehnung an irgend ein Gegebenes; Genie ist die erhabene Sicherheit einer großen Natur, welche, um mit Kant zu sprechen der Kunst die Regel gibt und aus dem frischen Born ihrer Originalität schöpft. Das Talent ist glänzend und blendend im einzelnen, das Genie durchgreifend und bewältigend im ganzen. Das Talent ist in vielen Sätteln gerecht, das Genie vielleicht nur in einem, aber in diesem einen einzig. Es ist, wie Schelling sagt, „still, einfach, groß und notwendig wie die Natur." Das Genie legt in alles die ursprüngliche Kraft, Weihe und Fülle einer nur ihm eigentümlichen Weltanschauung; es ist immer im Mittelpunkt der Welt und des geistigen Lebens. Das Talent verfolgt bald diese, bald jene Richtung; was ihm eigen scheint, ist oft anempfunden und angeweht, oder wo es ihm wirklich angehört, da fehlt ihm die Tiefe; es bewegt sich immer auf der Oberfläche der Welt! Das Genie hat das Organ für das Bedeutsame des Lebens; ihm ist die Anschauung der Ideen angeboren; es sieht das Ewige im Vergänglichen. So sagt Joseph Chénier:

Le goût n' est rien qu' un bon sens delicat,
Et le génie est la raison sublime.

Nach Schopenhauer ist Genie der Intellekt, der sich vom Dienste des Willens, seiner eigentlichen Bestimmung, emanzipiert. Seine eigentümliche und wesentliche Erkenntnisweise ist die anschauende; doch machen den eigentlichen Gegenstand derselben keineswegs die einzelnen Dinge aus, sondern die in diesen sich aussprechenden Platonischen Ideen. Im einzelnen stets das Allgemeine zu sehn, ist der Grundzug des Genies.

Das Talent hat einzelne Lichtblicke, die es dem Genie nähern; aber im ganzen ist es in alle vergänglichen Interessen des menschlichen Willens zu sehr verwickelt, zu flüchtig, um den Spiegel des Alls immer rein zu halten. Ueber der Form verliert es oft den Gehalt! Die Form des Talentes kann dem Anscheine nach glücklicher und glänzender sein, als die

des Genies — aber die Form des Genies trägt jenes Siegel höherer Notwendigkeit, das sich nicht beliebig von seiner Schöpfung lösen läßt. Wie meisterhaft ist die Form bei Platen, Geibel und anderen Talenten; wie sehr aber fehlt ihr jenes eigentümliche Arom, das einen Schiller, Shakespeare oder Jean Paul kennzeichnet, jener unsagbare „geistige Duft," der uns gefangen nimmt mit eigentümlicher Trunkenheit, uns das Gefühl gibt, wir leben in einer Welt, die nur einmal existiert, in der Welt, die der Genius schuf! In der That haben diese Dichter einen stets auf das Große und Ganze der Welt und des Lebens gerichteten Sinn, und während die Werke des Talentes die mannigfachsten geistreichen Betrachtungen über menschliche Verhältnisse, über die Beziehungen des Lebens enthalten, die nach allen Seiten hin aufs treffendste bezeichnet werden, finden wir in den Werken des Genies einen aus dem ewigen Grund des Lebens hervorsprudelnden Gedankenquell! Ebenso tief wie große Religionsstifter und Denker fassen jene Dichter das Leben auf, und wo die Weisheit verstummt, darf die Schönheit noch reden und das Weltgeheimnis lösen!

Wir müssen diese tiefen Unterschiede festhalten, obgleich Karl Gutzkow die Unterscheidungen zwischen Genie und Talent von den Einflüssen des anmaßenden Dilettantismus herleiten will. Er sagt in einer der Sentenzen in seiner Sammlung „Vom Baum des Lebens:" „Das Wahre an dem ganzen Gegensatz zwischen Genie und Talent ist, daß es nie ein Genie ohne Talent und nie ein Talent, das den Namen verdient, ohne Genie gegeben hat. Die eigentlichen Wertbestimmungen des geistigen Vermögens und artistischen Schaffens liegen nur im Grade, nur in der Weihe, nur in der erreichten Vollendung dessen, was man geben will, aber nicht in einer von jenseits hergeholten Urverschiedenheit zwischen Genie und Talent. Das Genie ist das schöpferische Talent in seiner höchsten Potenz." Das mag man zugeben, doch mit dem Zusatze, daß, nach Hegels vorzüglicher Entwickelung, quantitative Unterschiede zuletzt einen qualitativen Sprung herbeiführen, daß also das Talent in höchster Potenz eben in das Genie umschlägt. Den wesentlichen Unterschied zwischen Genie und Talent erkennt auch Schopenhauer an, wenn er sehr treffend sagt: „Zum Maßstab eines Genies soll man nicht die Fehler in seinen Produktionen oder die schwächeren seiner Werke nehmen, um es dann darnach tief zu stellen, sondern nur sein Vortrefflichstes. Was das Genie auszeichnet und daher sein Maßstab sein sollte, ist die Höhe, zu der es sich, als Zeit und Stimmung günstig waren, hat aufschwingen können, und welche den gewöhnlichen Talenten ewig unerreichbar bleibt."

Auch Franz Grillparzer erkennt den qualitativen Unterschied von Talent und Genie an; er sagt*): „das Genie bezieht sich auf die Auffassung, das Talent auf die Ausführung. Talent ohne Genie behält immer seinen Wert, Genie ohne Talent ist ein Vorsatz ohne That, ein Wollen ohne Können." Dies ist durchaus einseitig. Genies, die sich nicht durch die That, durch das Können bewährt haben, Genies ohne Talent, jene „Raphaels ohne Hände" sind überhaupt unerkennbar und für die Aesthetik irrationale Größen.

Vom Genie ist indes die Genialität zu unterscheiden, die nur der unausgegohrene Drang des Genius ist! In allen Übergangsepochen der Litteratur wuchern die Genialitäten; was sie schaffen, sind Anläufe originneller Kraft, denen aber die große Durchbildung des Genius fehlt. Sie haben nicht die Sauberkeit, Gefälligkeit, nicht die schwunghafte Form des Talentes; ihnen fehlt sowohl der Fluß desselben, wie der Guß des Genies; es sind kometarische Naturen, umirrender Lichtdunst ohne sichere Bahn, vulkanisch zerklüftete Geister! Wohl hat auch das echte Genie etwas Vulkanisches, doch gleicht es darin der Sonne, deren Vulkane wir nicht sehen, wohl aber das Licht, das sie über so viele Welten ausströmen! Wir erinnern an Otway, an Lenz, an Grabbe; auch Heine und Byron stehen an der Schwelle des Genies, ohne sie ganz zu überschreiten! Hier fehlt nicht der Hauch, der Klang aus der Tiefe, der überraschende Blitz, der das Leben erhellt, aber es fehlt die große, stille Tiefe des Genius, in der die Welt sich spiegelt! Die Natur, die einen Shakespeare schaffen will, hält plötzlich inne im Schaffen und schafft nur einen Grabbe. Seine Dichtungen sind von demselben kosmischen Ursprung; aber es sind Meteorsteine und keine Welten! Hierher gehört auch die kokette Ironie der Romantiker, welche auf den Freibrief des Genies trotzen, ohne ihn zu besitzen! Heine dagegen hat das Auge des Genius; aber er schielt damit durch schlechte Gewöhnung, und nur selten sieht es uns an mit dem reinen und tiefen Blick. Die stille Naturkraft des Genius wird bei diesen Genialitäten trotzig, lärmend und herausfordernd; sie kehren das Herbe, Schroffe, Gigantische hervor, verachten die Form, die ihnen für ihren bedeutenden Inhalt ein Hindernis scheint, und bringen so nur schöne Fragmente hervor! Diese Gradbestimmungen der produktiven Phantasie lassen noch viele Gliederungen und Übergänge zu, bis zu jenen Diminutivtalenten herab, welche an der Grenze des Dilettantismus stehn und irgend eine chinesische Erzählung mit geschickter Porzellanmalerei auf die Theetische der ästhetischen Zirkel stellen.

*) Grillparzers „Sämtl. Werke." Bd. IX. S. 96—97.

Die Dichternaturen, im Kreise ihrer Begeisterung lebend, können, wie es Goethe im „Tasso" geschildert, reizbar, launisch wechselnd in ihren Stimmungen sein! Wie das Gemälde der Phantasie innerlich ergreifender ist, als die Wirklichkeit: so ist auch das Leben der Phantasie von höherer Spannung, von größerer Aufregung begleitet! Dem Dichter ist es das wahre Leben — ein höheres Gewebe der Maja, als die wirkliche Welt! Die großen Genien werden indes immer im Leben harmlos, still, unbefangen sein, leicht zu täuschen, weil sie die kleinen Zwecke der List zu durchschauen verschmähen, weil ihnen die Interessen des äußeren Lebens wertloser sind! Ihre Sittlichkeit besteht in der großen Güte, mit der ein Gemüt, das überall das Ewige schaut, die Welt umfängt! So waren Shakespeare, Jean Paul, Goethe! Klarer Sinn, frische Empfänglichkeit für alles Große, Gute, Schöne, reger, doch vielleicht einseitiger Wissenstrieb werden sie auszeichnen! Was die Wendung zur wirklichen That betrifft, so ist die Energie der Phantasie nicht immer eine Energie des Willens, ja die Überreizung der ersteren kann die letztere lähmen. Horaz hat, trotz aller energischen Oden, in denen er den Unerschrockenen preist, dem selbst der Zusammensturz der Welt nicht die Fassung raubt, in der Schlacht bei Philippi seinen Schild weggeworfen, und Herwegh, der die Kreuze aus der Erde riß und in Schwerter verwandelte, hat sich im badischen Revolutionskriege, nach Abzug aller verleumderischen Zuthaten, mindestens nicht als Held gezeigt. Diesen kann man einen Tyrtaeos, Camoëns, Körner und andere gegenüberstellen. Dante war ein energischer Staatsmann, Lamartine ein sentimentaler — welch ein Unterschied ist aber auch zwischen der divina commedia und den harmonies religieuses!

Über die Bildung und Erziehung des Dichters hat Vida in seiner „Poetik" eine Menge Lehren gegeben, die nur von der äußerlichen Pädagogik jener Zeit Zeugnis ablegen. Neuerdings hat sich dagegen oft die Ansicht hören lassen, ein Poet müsse alle Bücher beiseite werfen und nur im Buche der Schöpfung, in Wald und Flur u. s. f. lesen, eine Ansicht, der wir so viele inhaltleere Reimereien verdanken und die einen Teil der Modelyriker zu Pygmäen macht, gegenüber den erhabenen Gestalten unserer großen Klassiker! Gerade die geistige Befruchtung durch die vielseitigste wissenschaftliche Bildung hat die volle Entfaltung jener reichen Genien hervorgerufen! Man denke nur an Schillers philosophische und historische Studien, an Goethes Naturstudien und universale Bildung, an Jean Pauls Polyhistorie, an Lessings und Herders vielseitige Kenntnisse — man vergleiche damit die damaligen und heutigen

Matthissons, Salis und Höltys, und man wird zugeben müssen, daß unsere großen Geister sich von den kleinen gerade durch die Tiefe und den Reichtum der Bildung unterscheiden! Alle jene Dichtergenien haben auch wissenschaftliche Werke hinterlassen; sie haben theoretisch und kritisch gewirkt, und es ist ganz konsequent, wenn man ihre echten Nachtreter in den allseitig gebildeten Autoren sucht und nicht in den Vertretern einer ephemeren Lyrik! Der Dichter soll auf der Höhe seiner Zeit stehen; deshalb muß ihm ihr ganzes geistiges Streben erschlossen sein! Das Leben ist seine äußere, die Kunst und Wissenschaft seine innere Bildungsschule, und nur die Ignoranz preist das ignorante Talent!

Eine andere verkehrte Auffassung der dichterischen Begabung ist diejenige, welche in ihr einen Kainsstempel sieht und den Dichter „einsam mit flammender Stirne" durch die Mitwelt wandern läßt. Hiergegen muß man behaupten, daß die Einsamkeit des Genius keine unselige ist, und daß die Gabe der Dichtkunst als eine Gunst des Geschickes angesehen werden muß. Denn gerade der Weltblick des Genius hat jene Ruhe und Harmonie, welche zugleich die höchste Weisheit und das höchste Glück der Erde ist. Man wird diese Ansichten wenig modern finden, weil die „Zerrissenheit," das Unglück der Talente, zu Stichwörtern der modernen Schule gehört. Die Ironie der Romantiker hat sich in diese Koketterie mit dem Weltschmerz geflüchtet — und seit der englische Childe Harold seine von den Orgien Newsteadabbeys erschöpfte Seele in die Toga einer großartigen Weltmüdigkeit hüllte, seit der bleiche deutsche Poet der rue d'Amsterdam mit seiner Krankheit prahlte, lange vorher, ehe ihn die Hand des Schicksals auf ein schmerzliches Krankenlager warf, haben die jungdeutschen Autoren und selbst Dichter, wie Freiligrath und Beck das Dogma vom „Fluche des Dichtertalents" an die Spitze ihres Credo gestellt. Die Ideale dieser Richtung waren die Halbgenies, ein Günther, Lenz, Grabbe! In allen Gesellschaften bemühten sich die Poeten, jene verstörte Positur „des einsamen Schmerzes" und der erhabenen Weltmüdigkeit anzunehmen, welche für ein sicheres Kennzeichen ihrer hohen Begabung galt! Eine schwächliche Kopie der Zerrissenheit und des Weltschmerzes findet sich in den Gedichten Longfellows, eines Dichters, der kaum einer jugendlichen, energisch aufstrebenden Nation anzugehören scheint. In seiner Brust ist kein anderes Licht, als das „kalte Licht der Sterne." Der Dichter lauscht nur auf Stimmen der Nacht, auf Leichenmärsche; er spricht von „müden Seelen," armen, barfüßigen Seelen (leave-footed souls), welche von den Dornen des Lebens blutig geritzt werden.

Diese ganze Zeit ist glücklicherweise vorübergegangen! Die echte moderne

Poesie wird sich in alle Dissonanzen des Lebens vertiefen, ohne ihre ewige Harmonie zu verlieren! Und wenn auch der Optimismus eines Leopold Schefer nach der andern Seite hin als extrem gelten muß: so steht er doch der echten dichterischen Weltanschauung näher, als jene Verzweiflung der Ohnmacht und Blasiertheit. Doch wird man uns entgegnen, daß der Genius und der Wahnsinn sich keineswegs fern sind; man wird uns auf Hölderlin und Lenau verweisen, auf andere geniale Menschen, einen Rousseau und Alfieri, die in einzelnen Lebensmomenten dicht an der Grenze des Wahnsinns standen. In der That zeigen sich Dichternaturen oft unverständig in den Beziehungen des wirklichen Lebens; die Ungeduld über seine störenden Berührungen kann sich zur Leidenschaftlichkeit steigern; das an die Anschauung der Ideen gewöhnte Auge verlernt leicht den Blick auf den Zusammenhang der endlichen Dinge. Schon Plato hat dies sehr schön ausgedrückt, indem er die irdische Welt mit einer Höhle von Schattenbildern vergleicht, in welcher sich ein Auge nicht zurechtfindet, das außerhalb der Höhle das Sonnenlicht und die wirklich seienden Dinge, die ewigen Ideen geschaut. Er sagt, daß kein Dichter ohne einen gewissen Wahnsinn sei, und auch Aristoteles stimmt ihm hierin bei*). Die Dichter selbst bekennen, daß ihr Aug „in schönem Wahnsinn rollt." In der That ergeht sich der Dichter, wie der Wahnsinnige, in einer Kette von Phantasiebildern die ein selbständiges, der äußeren Wirklichkeit entlegenes Leben haben. Auch der Dichter wird von seinen Phantasiebildern hingerissen, wie der Wahnsinnige — aber bei jenem ist das Bewußtsein der freien Schöpfung lebendig, der wache, über dem Spiele der Vorstellungen stehende Geist; dieser ist ganz in ihrem Taumel verloren und unterscheidet sich nicht mehr als Schöpfer von seinem Werke! Wo daher dies Band des Bewußtseins zerreißt: da kann leicht das Genie in Wahnsinn übergehen und seine glänzende Bildersprache im Reiche zusammenhangloser Einbildungen fortsetzen! Man wird die gestörte Harmonie reich begabter Geister bedauern, aber nie vergessen dürfen, daß die dichterische Manie von der des Tollhauses durch jene hohe, alles durchdringende Besonnenheit gesondert ist, ohne welche sich freilich Shakespeare nicht von seinem Lear und seiner Ophelia unterscheiden würde!

*) Nach Seneca de tranq. animi 15, 16: nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit. Vergl. auch hierüber die geistvollen Betrachtungen Schopenhauers in „Die Welt als Wille und Vorstellung."

LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA.

Dritter Abschnitt.

Idealismus und Realismus.

Indem die produktive Phantasie einen Stoff aus der dichterischen Stoffwelt herausgreift und gestaltet, schafft sie das Kunstwerk, die Dichtung. Ehe wir indeß seine Form und Gliederung näher betrachten, müssen wir noch die allgemeinen Prinzipien dichterischer Behandlungsweise ins Auge fassen. Hier bieten sich uns zunächst die beiden großen Gegensätze des Stils dar, die aus der Weltanschauung des Dichters hervorgehen, und deren Kampf in der neuesten Litteratur heftiger als je entbrannt ist — wir meinen den Idealismus und Realismus.

Der Realismus geht von der Nachahmung der Natur und der Wirklichkeit aus, der Idealismus von der Welt der Ideen, vom Reiche des Geistes. Der einseitige Realismus schafft ein Kunstwerk, in welchem die geistlose Natur herrscht; der einseitige Idealismus eins, in welchem der naturlose Geist herrscht. Nur der Bund von beiden kann das Schöne, die erscheinende Idee, in ein wahres Kunstwerk bannen, in welchem, je nach der Richtung der Zeit und der Begabung der Talente, wohl der eine oder der andere zu einem Uebergewicht kommen kann, ohne indes die Harmonie aufzuheben. So herrscht z. B. bei Goethe der Realismus, bei Schiller der Idealismus vor, aber nicht bis zu einseitiger Störung; denn Goethe hat einen „Faust“ geschrieben und Schiller „Wallensteins Lager.“ In der neuesten Zeit ist indes der Realismus die Parole der Kritik und die Losung des Tages geworden; er ist in einen ästhetischen Materialismus ausgeartet; man hat den Idealismus als Geisterseherei geächtet und sucht sich überhaupt vom „Geist“ nach Art des Proktophantasmisten im „Faust“ zu kurieren, von dem Mephistopheles sagt:

Er wird sich gleich in eine Pfütze setzen,
Das ist die Art, wie er sich soulagiert,
Und wenn Blutegel sich an seinem Steiß ergetzen,
Ist er von Geistern und vom Geist kuriert.

Die Nachahmung des Wirklichen als eine bloße Wiederholung desselben kann das Kunstschöne nicht erzeugen. Zwar dürfen wir nicht vergessen, daß auch bei dieser bloßen Wiederholung ein Durchgang durch die Phantasie des Künstlers stattfindet, der das Wirkliche von einigen Schlacken säubert und einen, wenn auch schwachen Schimmer des Idealen darüber ausgießt. Doch ist dieser poetische Hauch nicht bedeutsamer, als was uns aus einem Tagebuch, einer Biographie, aus Memoiren anweht — nur

Silber- und Goldpapier, das sich an die rauhe Schale der Wirklichkeit anschmiegt, ohne sie aufzulösen!

Sehen wir nun, welche Rolle der Realismus in der Poesie spielt und unter welchen Auspizien er den Sieg über seinen Gegner zu erringen sucht!

Die industrielle Entwickelung der Neuzeit, der praktische Zug unserer Kultur scheint jene stille Ideenwelt zerstört zu haben, in welcher die Denker und Dichter von Weimar lebten! Man drängt die Poesie auf den Markt der öffentlichen Interessen, und nachdem sie eine Zeit lang den politischen und religiösen Tendenzen gedient hat, soll sie jetzt der Prosa des Lebens, den Interessen der verschiedenen Stände, dem Ackerbau, dem Fabrikwesen, dem Handel und den Gewerben dienstbar werden. Auch diese Seite unserer Kultur hat ihre Idealität — wir erinnern nur daran, wie Grün, Beck und Geibel dem Dampf und den Eisenbahnen ihr poetisches Element abgelauscht haben! Aber der Realismus will, daß wir uns für die Dinge, wie sie gerade sind, interessieren, daß die Poesie die Wirklichkeit abschreibe und das profane Berufsleben mit ihrem Zauber heilige! Man hat z. B. den Satz proklamiert: der Roman soll das deutsche Volk bei seiner Arbeit suchen! Infolge dieses Satzes haben wir nun Romane erhalten, in denen sich die Poesie der Materialwaarenhandlungen, der Schieferdeckerei und verschiedener anderer Gewerbe geltend macht! Jener mit so vielen Prätensionen auftretende Satz ist indes nicht viel mehr als eine nichtssagende Phrase! Die Arbeit isoliert den Menschen und um so mehr, je mehr sie sich in ein technisches Detail vertiefen muß. Ein Fabrikarbeiter, der jahraus jahrein dieselbe mechanische Handbewegung macht, wird die Poesie seines Lebens gewiß nicht in seiner Arbeit suchen, und wenn auch ein Schneider, nach der Autorität Heinrich Heines, in seinen Rock „Ideen" legen kann, so wird doch die Poesie einer Schneiderwerkstatt bald erschöpft sein, wie sie denn auch für den mehrbändigen Roman von Karl v. Holtei nicht ausreichte! Dieser Realismus, der das deutsche Volk bei seiner Arbeit sucht, kann nur gleichzeitig die Arbeit und die Poesie verderben! Ein humoristisches Dichterauge kann zwar in den alltäglichen Verkehr Gemüt und Geist hineinschauen — aber etwas anderes ist's, die kleine Misère des Lebens zu vergeistigen, etwas anderes, sie zu verherrlichen. Bei Jean Paul ist immer der Mensch das Erste, mag er uns das kleinste Dorfschulmeisterlein schildern, nicht sein Stand und seine Arbeit — in den realistischen Romanen ist es umgekehrt! Wie reizend ist das Stillleben, wenn es Jean Paul darstellt! Welches echt idyllische Behagen umschwebt seine Pfarr- und Schulhäuser, und wie spannt

sich über dem kleinsten Fleck Erde, den er schildert, der ganze Himmel mit allen Sternen aus, welche der Menschheit leuchten! Und dabei ist er reicher an realistischen Zügen, als unsere modernen Dorfgeschichtenschreiber; aber sie stehen nie um ihrer selbst willen da, es sind unendlich feine, farbenreiche Zeichnungen auf den Schwingen der Psyche! Alles geht auf in der Stimmung des Dichters, die groß, frei, weltumfassend in das Kleinste ihre eigene Bedeutung legt. Wie anders ist der Realismus der Prügeleien, Grenzstreitigkeiten, Zivil- und Kriminalprozesse, welcher unsere Dorfnovellen belebt! Wie ganz und voll ist hier die Hingabe an die Prosa der Lebensbedürfnisse, die ausführliche Schilderung der äußerlichen Gerätschaften, der profansten Handtierungen, die an und für sich unser Interesse in Anspruch nehmen sollen. Ein Maler, wie Tenier und Ostade, kann das künstlerische Interesse an sein Genrebild fesseln — es tritt als Ganzes vor uns hin; jedes Einzelne ist berechtigt, da wir es zusammen schauen, und gerade die ästhetische Hingabe an das Unbedeutende erfüllt uns mit Rührung! Bei dem Dichter gestaltet sich dies, wie wir schon oben sahen, ganz anders, und er verfällt, durch Detaillierung des Unbedeutenden, in bare Prosa.

Gleich unberechtigt ist der blanke Realismus im Drama! Familiengemälde, in denen irgend ein prosaisches Laster, wie die Spielwut, oder ein prosaisches Verbrechen, wie Kassendefekte, verstandesmäßig nach Ursache und Wirkung abgehandelt oder die Folgen schlechter Erziehung in Szene gesetzt werden, in denen die Charakteristik daguerreotypartig uns nicht die kleinste Warze erspart und die spießbürgerliche Gemütlichkeit des häuslichen Zusammenlebens durch Gespräche über die Tintenflecke an den Händen der Kinder ausgedrückt wird: solche realistische Lebensbilder entbehren zu sehr der Wiedergeburt aus dem Geiste, um einen anderen als ernüchternden Eindruck zu machen. Ebenso verkehrt ist das Verlangen, das der Realismus an die Tragödie stellt: sie solle die Weltgeschichte kopieren! Das Vorbild, das Shakespeare in seinem historischen Dramenzyklus gab, ist durchaus nicht nachahmenswert; es fehlt diesen Dramen die zentrale Einheit des Kunstwerkes, und einige derselben stehen an der Peripherie, nicht im Zentrum des Shakespeareschen Genius. Der Weltgeist verfolgt in der Geschichte andere Zwecke, als die Schönheit — für diese hat er ein Asyl im Geist des Künstlers begründet, der die Geschichte, wo er sie erfaßt, mit seinem Feuer läutern muß.

Der Realismus als durchgreifendes Stilprinzip kann in der Dichtkunst nur zu Verirrungen führen. Dagegen ist er vollkommen berechtigt, wo er sich in den Dienst der Idee begiebt und die von ihr durchleuchtete

Welt in ihrer ganzen Wahrheit darstellt. In dieser Weise waren Homer und Shakespeare, Goethe und Jean Paul Realisten! Sie hatten den Sinn für alle Formen und Farben der Wirklichkeit, aber der durchscheinende Untergrund der Idee hob und verklärte ihre bunte und vielbewegte Welt! Eine eigentümliche Abart des Realismus ist der phantastische, wie er sich z. B. in den Werken der romantischen Schule offenbarte. Obgleich hier die gewöhnlichen Bedingungen des verstandesmäßigen Zusammenhanges der Erscheinungen aufgegeben waren: so bewegte sich doch im Äther dieser Traumwelt ein recht derber Realismus, dessen Vignette der Weber „Zettel" mit seinem angezauberten Eselskopf ist.

Das letzte Wort des deutschen und englischen Realismus ist der neueste französische Naturalismus, als dessen Apostel Emile Zola in Praxis und Theorie auftritt. Mit brüsker Offenheit verkündet er dies Losungswort nicht nur seines eigenen Schaffens, sondern der ganzen dichterischen Produktion des Jahrhunderts in seiner Sammlung von Essays: Le Roman expérimental.

Der neue Naturalismus ist nicht eine Richtung neben andern Richtungen; er ist das ausschließliche, alles andere verzehrende Prinzip. Der Roman ist sein Hauptträger; in ihm konzentriert sich alle Poesie; ja im Grunde kann und soll bei ihm von Poesie nicht mehr die Rede sein. Die Einbildungskraft spielt keine maßgebende Rolle mehr in ihm; er ist Deduktion, Analyse, Kritik: er ist ein Seitensprößling der Wissenschaft. In der That, der wissenschaftliche Roman, der Roman expérimental: das ist die neue, von Zola entdeckte kritische Formel; den Naturalismus selbst aber nennt er „die Formel der neuen Wissenschaft in ihrer Anwendung auf die Litteratur." Er gibt zu, daß der Naturalismus so alt ist wie die Welt, daß von Aristoteles bis Boileau die Kritik die Anforderung gestellt habe, ein Werk müsse auf der Wahrheit beruhen. „Wohl", ruft er aus, „die naturalistische Schule ruht also nach dem Bekenntnis selbst derjenigen, die sie angreifen und verspotten, auf unzerstörbaren Grundlagen. Sie ist nicht die Kaprice eines Einzelnen, der Narrenstreich einer Gruppe; sie geht aus dem ewigen Grunde der Dinge hervor, aus jener Notwendigkeit für jeden Schriftsteller, die Natur zur Basis zu nehmen." Gewiß hat Zola recht, wenn er sich mit bezug hierauf nicht für einen Neuerer erklärt; ebenso wenn er betont, daß einzelne Prinzipien, wie lange sie auch bestehen mögen, erst in gewissen Epochen zu entscheidender Entfaltung kommen und daß zwischen zwei litterarischen Zeiträumen ein ganzer Abgrund liegt. Eine solche Epoche sei jetzt für den Naturalismus gekommen, der schon im vorigen Jahrhundert einen

Vertreter in Diderot hatte. „Der Naturalismus ist die Rückkehr zur Natur: er ist das Verfahren, das die Gelehrten eingeschlagen haben seit dem Tage, seitdem sie sich entschlossen, vom Studium der Körper und der Phänomene auszugehen, sich auf die Erfahrung zu stützen, mit Hülfe der Analyse vorzuschreiten. Der Naturalismus in der Litteratur ist ebenfalls die Rückkehr zur Natur und zum Menschen, die unmittelbare Beobachtung, die genaue Anatomie, die Aufnahme und Wiedergabe des Wirklichen. Für den Schriftsteller wie für den Gelehrten galt die gleiche Nötigung. Beide mußten die Begriffe durch Realitäten, empirische Formeln durch strenge Analysen ersetzen. Daher keine abstrakten Persönlichkeiten mehr in ihren Werken, keine lügnerischen Erfindungen, sondern wirkliche Persönlichkeiten, die wahre Geschichte eines jeden, die Vorgänge des täglichen Lebens."

Ueber das Natürlichkeitsprinzip in ästhetischer Hinsicht findet sich ein nicht gerade dürftiger Spruchschatz in unserer klassischen Ästhetik; besonders Schiller bekämpfte eifrig ein Prinzip, das seinem Genie die Herrschaft streitig machte und in den verschiedensten Masken auf dem litterarischen Markte den jubelnden Beifall des Publikums fand. Die Wirkungen Ifflands und Kotzebues beruhten auf der Natürlichkeit, die ja auch als Moralprinzip oft die Grundsätze der sogenannten Spatzenmoral vertrat, in ästhetischer Hinsicht aber die unmittelbare Wiedergeburt des realen Lebens verlangte. Diese Anforderung ist auch die Anforderung Zolas; er verlangt nicht bloß die Beobachtung, sondern auch die Anatomie desselben; die Basis seiner Ästhetik ist die gleiche. Ihr gilt die geharnischte Kriegserklärung Schillers in „Shakespeares Schatten":

O, die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt.

Wem fällt bei dem letzten Vers nicht Zolas „Nana" ein? Und auch Goethe, der das Studium der Natur neben seinem poetischen Schaffen zur Lebensaufgabe machte, dessen Genius, wie derjenige Schillers nach der Geschichte, nach der Natur hin gravitierte, verspottet die „Natürlichkeit" in der Poesie, z. B. in seinem Gedicht „Musen und Grazien in der Mark:"

O wie freut es mich, mein Liebchen,
Daß du so natürlich bist;
Unsre Mädchen, unsre Bübchen
Spielen künftig auf dem Mist!
Und auf unsern Promenaden
Zeigt sich erst die Neigung stark;
Liebes Mädchen! laß uns waten,
Waten noch durch diesen Quark.

Glaubt man nicht, wenn man die letzten zwei Zeilen liest, eine Aufforderung zu hören, die Zola an seine Muse richtet? Durch welchen Quark waten die beiden oft zusammen, besonders im „L'Assomoir“ und in „Nana“!

Der Naturalismus isoliert eine der berechtigten ästhetischen Anforderungen in einseitigster Weise. Alle Dichtung soll auf Natur und Wahrheit beruhen; aber dies sind nicht ihre letzten Zwecke, sondern die auf diese Grundlage hingestellte Schönheit, das Kunstwerk als selbständiger Organismus. Davon hat Zola keine Ahnung, und so gibt es für ihn zwischen der Wissenschaft, die auf die Erforschung des Wahren gerichtet ist, und der Dichtung, die nach seiner Ansicht auch keinen andern Zweck hat, gar keine Grenze mehr; letztere gibt gleichsam nur die Exemplifikation für die Lehren der Wissenschaft. Das in sich abgeschlossene Kunstwerk ist für ihn eine Fabel der Aesthetik: jeder abgerissene Fetzen des menschlichen Lebens, wenn er nur echt in der Farbe ist, hat als dichterische „Etude“ eine vollkommene Berechtigung. Eine „Aesthetik des Häßlichen“ ist ganz überflüssig, insoweit sie nachzuweisen sucht, inwieweit das Häßliche in das Bereich des Schönen hineinspielen darf. Alles Häßliche ist gleichberechtigt; ja der Kultus des Häßlichen ist eine Hauptaufgabe der naturalistischen Kunst. Hierin sieht man die Nachwirkungen der romantischen Schule, welche, gegenüber der Klassizität, das Häßliche mit Vorliebe behandelt hat: man denke an Viktor Hugos Quasimodo und Triboulet; aber es schwebte etwas wie traumhafte Beleuchtung, wie phantastische Glorie um diese Gestalten. Das fehlt bei den Naturalisten; das Häßliche wird in seiner ganzen Lebenswahrheit in die Dichtung aufgenommen. Es gibt keinen regelnden Geschmack, kein künstlerisches Urteil mehr; das Widrigste, Gemeinste hat ein Asylrecht in der Dichtung gefunden. Der Geruchssinn, der neben dem Anmutigsten und Süßesten auch für das Abstoßendste und Ekelhafteste organisiert ist, spielt bei Zola eine große Rolle. Es ist erstaunlich, was der Leser, wenn er Zolas Muse begleitet, alles gleichsam „aufriechen“ muß und welche Atmosphären dieser zu schildern weiß.

Wir können der Zolaschen Theorie gegenüber von allen deutschen Schriften am meisten die Aesthetik des Häßlichen von Karl Rosenkranz ins Feuer führen. „Häßlich und schön“ sind freilich nicht Kategorieen, mit welchen Zola irgend etwas anzufangen wüßte; doch je feiner die Grenzlinien sind, welche deutsche Aesthetik hier zieht, desto mehr tritt die Rohheit des französischen Naturalismus hervor. Für das Gemeine und Niedrige, das Rohe und Ekelhafte, das Rosenkranz verwirft, finden sich hundert Beispiele in Zolas Schriften. Rosenkranz weist nach, wie

auf dem Gebiete des Humors und der Komik selbst diese häßlichen Elemente im Kunstwerke anwendbar sind; aber Zola ist nichts weniger als ein Humorist; er geht ja an sein dichterisches Werk mit der ernsten Miene eines Operateurs. Auf Zola passen die Worte des deutschen Philosophen: „Eine eigentümliche Gruppe des Häßlichen bieten diejenigen Darstellungen, die nicht im Sinne der Lüsternheit oder Zweideutigkeit schamlos sind, und dennoch das Schamgefühl tief verletzen, weil sie einen Inhalt, den wir von der Muse der Geschichte mit unbefangenem Ernst aufnehmen würden, poetisch machen wollen. Es gibt eine Offenheit der Korruption, die zu einer verkehrten Unschuld wird. Man kann gewissen Darstellungen nicht den Vorwurf machen, daß sie die Wollust durch Verschleierungen pikanter schildern oder umgekehrt, die Sinne zu bestechen, einen besondern Aufwand treiben. Ihre Treue in den Gemälden der physischen und ethischen Verworfenheit, ihre peinlich genaue Anatomie der Gemeinheit läßt uns gegen sie nicht den Vorwurf erheben, daß wir durch halbverratene Reize verführt oder durch kecke Farben überwältigt würden; aber gerade weil diese Entschuldigung fehlt, ist die Wirkung solcher Produkte eine um so ekelhaftere. Wenn ein Scribonius oder Tacitus uns mit objektiver Wahrheitsliebe dergleichen berichten, so schaudern wir über die Brutalität, zu welcher sich die Menschheit verirren kann; wenn wir uns aber solche Scheußlichkeiten mit dem Anspruch dargeboten sehen, Poesie darin zu finden, so fühlen wir uns ethisch und ästhetisch zugleich vernichtet."

Gegenüber der eifrigen Propaganda, welche in Lehre und Beispiel den Realismus in den Vordergrund unserer Litteratur zu drängen sucht, ist es an der Zeit, die Rechte des Idealismus und einer Poesie des Geistes zu wahren, gegen deren Verirrungen wir nicht blind sind, die aber doch das künstlerische Prinzip tiefer faßt, als jene Richtung, die nur einer geistverlassenen Wirklichkeit huldigt. Man mag gegen Schiller und seine Schule polemisieren, soviel man will; man mag die philosophischen Ausschreitungen in der Lyrik, den mehr gedankenvollen, als sinnlich kräftigen Ausdruck seiner Helden tadeln: dennoch ist nicht zu leugnen, daß der Idealismus nicht nur dem deutschen Volke näher steht, inniger mit seinem ganzen Geistes- und Gemütsleben verwachsen ist, als der Realismus, sondern sich auch mehr in der Sonnennähe der Kunst befindet! Das Prinzip des Realismus ist für die künstlerische Ausführung das dürftigste von der Welt! So z. B. im Drama, wo es den Ausdruck des Affektes und der Leidenschaft gilt! Der Realist hilft sich hier mit irgend einem naturgemäßen Seufzer, einem „ach! o! ihr Götter!", einer stummen Ohnmacht, wofür sich in den Werken unserer Sturm- und Drangautoren,

z. B. in den Dramen von Klinger, die zahlreichsten Proben finden. Dies ist allerdings Nachahmung der Natur; aber schon Hegel verlangt, daß der Dramatiker sein Pathos explizieren solle, und die Beschränkung auf die Naturlaute der Empfindung ist ein Zeichen geistiger Armut, welche sich nicht in die Tiefen der Seele zu versenken und hinter ihren Schleiern und Verhüllungen ihr eigenstes Wesen zu ergründen und auszusprechen vermag. Gerade wo die Natur verstummt, soll der Poet ihr eine Sprache leihen!

Freilich gibt es auch einen windigen, spinnenbeinigen Idealismus, der nur ein dichterisches „Schattenspiel an der Wand" zutage bringt! Die große Makulatur der Liebeslyrik, die im Duft der Empfindungen zerflattert, ohne ihnen schöne Gestalt zu geben, gehört hierher. Ein großer Teil der Klopstockschen Lyrik und Epik mag auch diesem falschen Idealismus zugerechnet werden; denn die Empfindungen Klopstocks bewegen sich zerfließend in einem so verdünnten Aether und in den Ausdrücken einer so abstrakten Überschwenglichkeit, daß sie dadurch ungenießbar werden. Die Empfindung muß aus ihrer reinen Innerlichkeit heraustreten, wenn sie uns ergreifen will: die dichterische Empfindung bedarf des Bildes als ihrer Handhabe und wird uns nur durch das Bild ergreifen. Sonst bleibt sie ein musikalisches Weben — und es ist charakteristisch genug, daß Klopstock die kühnsten sprachlichen Fugen anwenden muß, um die unbestimmte Musik seiner Seele auszudrücken! Daher seine in undeutschen Pyrrhichien schwindsüchtig galoppierenden Rhythmen oder die Sisyphusarbeit, mit der er ebenso undeutsche Molossen aufeinanderwälzt! Daher der Oratorienstil seiner „Messiade," welche sich zuletzt in gehalt- und gestaltlose Engelssymphonieen verflüchtigt! Ein ebenso verkehrter Idealismus blüht an den Pforten der Romantik als die „blaue Blume" des Novalis, gährt gestaltlos in Hölderlins „Hyperion," schafft immer wieder Dichter und Künstler, um sich aus der realen Welt in die Stimmungen des Dichtergemütes flüchten zu können! Hierher gehört auch eine metaphysische Poesie, welche ihre Ideen und Begriffe nicht in Gestalten umsetzen kann; hierher die klassische Nachdichterei, welche Formen, die einer anderen Welt angehören, der Gegenwart aufzuzwingen sucht.

Nur die echte Durchdringung von Natur und Geist, Idealismus und Realismus im Bunde schaffen das wahrhaft schöne Dichtwerk! Da aber alle Dichtung aus dem Geiste hervorgeht, eine freie Schöpfung des Geistes ist: so hat das Prinzip des Idealismus höhere Berechtigung als das des Realismus, welcher diesen freischaffenden Geist an die Galeerenbank der Wirklichkeit schmiedet und zur sklavischen Nachahmung der Natur verdammt.

Vierter Abschnitt.

Der Dichter und der Zeitgeist.

Der dichterische Genius gehört einer bestimmten Epoche der Weltgeschichte an, und seine wahre Bedeutung besteht darin, dem Geist der Epoche einen vollkommenen und ewigen Ausdruck zu geben. Das ist die Größe von Homer und Sophokles, Dante und Calderon, Shakespeare und Schiller! Der Genius kann seiner Zeit vorleuchten, aber sie nur gibt ihm die Fackel in die Hand. Er vereinigt in sich alle Lebens- und Gedankenfülle seines Jahrhunderts und gibt ihr sein eigenes Gepräge.

Die Dichter des Altertums und des Mittelalters waren von dieser Wahrheit unmittelbar durchdrungen! Naive Kinder ihrer Zeit, schwankten sie nicht in der Wahl und Behandlung ihrer Stoffe, sondern der Puls ihrer schöpferischen Thätigkeit richtete sich nach dem Herzschlag ihres Zeitalters. Erst der neueren Zeit war es vorbehalten, jenen Dilettantismus zu erzeugen, der sich in alle erdenklichen Weltanschauungen hineinphantasiert und alle Formen nachahmt, selbst wenn ihre Seele längst entflohen ist. Das moderne Ideal aber hat ebenso seine Berechtigung, wie das antike und mittelalterliche, auf welche wir einen flüchtigen Blick werfen wollen.

Die Vorstufe des antiken Ideals ist das orientalische, das symbolische. Im Symbol deckt das Bild nicht die Idee; es leuchtet nur flüchtig in ihre dunkle Tiefe. Daher werden tausend Fackeln angesteckt, aber dies wogende Glanzmeer erhellt nimmer den Abgrund der einen, dunklen Substanz. Überladung des Ausdrucks, Pracht und Fülle der Bilder, die aber immer nur auf den Gedanken hinzeigen und ihn nicht tragen, ein unklarer Mythus, der sich von der symbolischen Hülle nicht losgerungen hat, ein Hin- und Herspielen der Beziehungen und der Bedeutung charakterisieren die symbolische Stufe. Die Dichtung selbst wurzelt ganz in der Religion. Die Dichter aber sind Träger des Volksgeistes, ihre Werke bedeutsamere Denkmäler, als die riesigen Bauwerke, deren Trümmer noch bestehn. Das „Mahabharata," das „Ramayana," sowie die Dramen des Kalidasa sprechen die indische Weltanschauung tiefer und lebendiger aus, als etwa der Tempel von Elephantine! Und wie unterscheidet sich wieder von diesen die dualistische Heldensage von Iran und Turan in dem gewaltigen Parsenepos des Firdusi! Seit Goethes „westöstlichem Divan" ist es Mode geworden, den seelenerregenden Gesang Bulbuls auch in den deutschen Dichterwäldern ertönen zu lassen, und besonders Rückert hat in Ghaselen und Makamen die priesterliche Weisheit eines orientalischen

Saraſtro an den Tag gelegt! Man lehrte, wie die Brahmanen; man liebte, wie der perſiſche Hafis, man erzählte, wie der arabiſche Hariri, und hinterdrein kam Mirza-Schaffy, der Weiſe von Tiflis! Auch äußerlich ſchwelgte die orientaliſche Lyrik in jener Bilderfülle, die ſich um den dunklen Gedanken legt, wie Perle und Edelſtein um das dunkle Teint der Orientalin! Das bunte Leben des Orientes konnte man ſich wohl gefallen laſſen, um ſo mehr, als jene ſtabile Welt noch immer das Gepräge der Urzeit trägt und mit der Kultur der Gegenwart in die mannigfachſten Berührungen kommt; die Lebens- und Liebesweisheit eines Hafis in ihrer Polemik gegen asketiſches Kuttenweſen konnte ſogar als friſches Ferment in den Kämpfen der Gegenwart benutzt werden; aber das Gemeinſame mit jener Weltanſchauung bewegt ſich immer nur auf der Oberfläche; in den Tiefen herrſcht eine weltweite Verſchiedenheit zwiſchen dem ſymboliſchen und dem modernen Ideal. Bearbeitungen und Nachdichtungen jener Poeſie können in weiteren Kreiſen ein wiſſenſchaftliches und äſthetiſches Intereſſe erwecken; aber die ſelbſtändige Dichtkunſt kann ſich jene Formen nur vorübergehend aneignen, da dieſelben überdies ſich durch ihre naive Kindlichkeit gegen den modernen Inhalt ſpröde zeigen.

Das *plaſtiſche Ideal*, das Ideal des klaſſiſchen Altertums, iſt ebenfalls, wie das ſymboliſche, der Ausdruck des ganzen Glaubens, Lebens und Empfindens jener Zeit. Jener klare Formenſinn, der ſich unter Hellas heiterem Himmel entfaltete, drückte auch den Werken der Dichtung ſein Gepräge auf und zauberte alle Götter- und Menſchenbilder mit klarſten Umriſſen in einen durchſichtigen Aether der Phantaſie. Dies Ideal ſtellt die ungebrochene Jugend der Menſchheit dar, die ohne Sehnſucht und Wehmut und alle Störungen der Reflexion nur nach erreichbaren Zielen ſtrebt! Die einfache Schönheit, die reine Idealität der Form, mußte ſich, wie in den Tempeln und Sculpturbildern, auch in den Dichtwerken abprägen! Einfach waren die Lebens- und Kulturformen, einfach die Konflikte; voll und ganz, feſt in ſich begründet, trat der Menſch ins Leben und ins Gedicht! Doch eine ſittliche Grazie der Behandlung umſchwebte ſelbſt das Rohe und Gewaltſame und milderte ſeine Grauſamkeit. In dieſer Klarheit der Form und Sicherheit der Zeichnung, in der ganzen künſtleriſchen Harmonie, in der maß- und taktvollen Behandlung bleiben die großen Genien Griechenlands ewige Muſter, der Quell, aus dem auch die Muſe der Gegenwart ſchöpfen muß, wenn ſie ſich die Idealität der Jugend bewahren will! Auch das ſtrengere Rom hat in *Horaz* und *Ovid*, *Tibull* und *Properz* und ſelbſt in *Virgil*, der wohl der kleinſte von dieſen Dichtern iſt, eine Reihe von Talenten, deren geiſtreicher Zug

der Gegenwart verwandter ist, die aber daneben die antike Harmonie und das plastische Gepräge der Darstellung haben. Es ist kein Verbrechen für die Gegenwart, daß Properz sie begeistert, wie er Goethe entzückt, daß wir bei Latium und Hellas in die Schule gehen! Jene großen Züge plastischer Bestimmtheit, wie sie die antike Poesie aufweist, sind der Dichtkunst in keiner Epoche entbehrlich; aber die bloße Nachahmung der Antike entwürdigt die schöpferische Kraft der Neuzeit und hat selbst viele Werke unserer Klassiker in bloße gelehrte Studien verwandelt. Die Sehnsucht nach den „Göttern Griechenlands," die wie jede Sehnsucht romantisch ist und nicht hellenisch, der Seufzer Schillers, der sich aus der deistischen Aufklärung heraus nach einer mit lebendigen Gestalten bevölkerten Welt sehnte, muß sich auf jene Heiterkeit der Weltanschauung beschränken, die den Parnaß aller Zeiten so umschweben sollte, wie sie den griechischen Olymp umschwebt. Der große heitere Sinn sei, auch in getrübter Zeit, dem Künstler eigen! Doch unserer Zeit die ungemilderte Strenge plastischer Formen aufzuzwingen, Helden und Heldinnen der griechischen Mythe auf die Bretter zu bannen und beim Zeus und Styx schwören zu lassen: das ist eine klägliche Wiedergeburt hellenischen Geistes, die gerade das verabsäumt, was sie von den großen Mustern vorzugsweise hätte lernen sollen! Jene Alten waren die Söhne ihrer Zeit, ihres Volkes bis in alle Schwächen, bis in jeden Aberglauben hinein — und sind doch und gerade deshalb unsterblich geworden! Oder stört es uns bei Sophokles, daß eine seiner Haupttragödieen „Antigone," auf jenem hellenischen Aberglauben beruht, nach welchem der Unbestattete auch im Schattenreiche keine Stätte fand und an den Fluten des Styx jahrhundertelang umherirren mußte? Das Begräbnis war daher den Alten wichtiger, als der Tod selbst — und nur aus diesem Aberglauben erklärt sich die ganze Handlungsweise einer Antigone, erklärt sich die Fortsetzung der Tragödie „Ajax" noch nach dem Tode des Helden! Sophokles dichtete aus der Weltanschauung seines Volkes heraus — thun wir dasselbe!

Der Gegensatz des plastischen Ideals ist das romantische, das Ideal des Mittelalters, leise aufdämmernd in vorchristlicher Zeit in den altgermanischen Sagen, in den Riesenbildern der Edda und Ossians Nebelgestalten, aber erst durch die Vermählung mit dem christlichen Geiste zu voller Pracht entfaltet! Hier ist alles Innerlichkeit, Glauben, Glorie, Empfindung — daneben aber geht unvermittelt die Rohheit der äußern Welt ihren Gang fort! Das keusche Minnelied und die derbste Liebespraxis, die heiligste Begeisterung, z. B. der Kreuzfahrer, und die brutalsten Ausschweifungen, innige Frömmigkeit und ungezähmte Raubluft gehen

Hand in Hand: der heilige Choral in den Herzen, in den Fäusten die Brandfackel! Dennoch vollzog sich in dieser dunklen Epoche, wo die Begräbnislampen des heiligen Grabes allein die Welt erleuchteten, eine große Umwälzung der Geschichte, und die Einkehr in das Innere bereitete ein Leben des Geistes vor, von welchem die alte Zeit keine Ahnung hatte. Die romantische Kunstform ist zerflossen und unbestimmt. Man vergleiche selbst das markigste Produkt dieser Phantasie, die Nibelungen, mit der Ilias — wie verschwimmend die Umrisse, wie verwaschen die Fresken! Nach Homer kann man eine Karte der Umgegend Trojas entwerfen — so klar ist seine dichterische Darstellung der Szene, wo die Handlung spielt! In den Nibelungen hört man von Worms, dem Rhein, vom Hunnenland — doch das sind alles höchst gleichgültige Ortsbestimmungen! Dagegen ist die Motivierung in den Nibelungen eine durchaus innerliche und beruht auf Empfindungen und Begriffen, welche der alten Welt fremd waren. Zwar die schöne Helena ist die Ate des trojanischen Krieges — aber welche andere Rolle spielen die Frauen, eine Brunhild, eine Kriemhild in den Nibelungen! Sie sind die Heldinnen des Gedichtes und führen durch ihren eigenen Entschluß und ihre eigene That seine Katastrophen herbei! Traumhafter gestaltet sich das Ideal des Mittelalters in einem „Parcival", „Titurel", „Lohengrin" — und mit süß verbrecherischer Sinnlichkeit in „Tristan und Isolde", himmelweit verschieden von dem olympischen Glück des netzgefesselten Mars und seiner Venus! Hier schafft die Innerlichkeit, die bis zum Raffinement geht, eine verbrecherische Wollust, welche die Alten nicht kannten! Bestimmter schon wurde die romantische Zeichnung bei den romanischen Poeten, denen das antike Vorbild lebendig war! Dante ist zugleich der Homer und Hesiod, Tasso der Virgil, Ariost der Ovid des Mittelalters! In den Liedern der französischen Troubadours versetzte sich die Romantik des Herzens mit jenem protestierenden Geiste, der aus den Religionskriegen der Provence die Vorläufer der großen reformatorischen Umwälzung Europas machte. Die neuere romantische Schule hat das Ideal des Mittelalters mit gezwungener Absichtlichkeit heraufbeschworen und in seine „mondbeglänzte Zaubernacht" die oft barocken Gestalten einer mit jedem Inhalte des Lebens spielenden Phantasie hineingeträumt.

Das moderne Ideal, das Ideal der Neuzeit, vereinigt in sich das plastische und romantische, entlehnt von jenem die geläuterte Klarheit künstlerischer Form und objektiver Gestaltung, von diesem die tiefe, reiche Innerlichkeit des Gemütes, und stellt beides auf den Boden des frei schaffenden und handelnden Menschengeistes. Die moralische Zurechnung

dringt bis in die Tiefen des Gewissens; der Charakter in allen Mischungen der Eigenschaften, in allen seinen Widersprüchen, in seiner ganzen unendlichen Eigenheit wird der Träger der Geschichte, der Mittelpunkt der Poesie! Der Menschengeist entdeckt ungeahnte Naturgesetze, eröffnet der Phantasie die weitesten Blicke in die fernen Zonen, in unter- und überirdische Geheimnisse; die Astronomie erläutert den Himmel, die Geologie die Hölle! Gleichzeitig ist diesen Triumphen der Wissenschaft die weiteste Verbreitung gesichert. Was die Phantasie einbüßt, indem ihr die alten Reiche, die sie schuf, der Tartarus und das Elysium, die Hölle und das Paradies geraubt werden: das gewinnt sie durch den Reichtum der wirklichen Welt, der sich ihr erschließt. Die litterarische Kritik durchforscht und ordnet die geistigen Schätze aller Zeiten; die Ästhetik gibt der Produktion feste und tief begründete Gesetze!

Diese vorherrschende Macht der Erkenntnis aber wirkt verführend auf die Poeten. Indem sie geistig die Dichtweise aller Zeiten beherrschen, ahmen sie dieselbe nach und schmiegen sich willkürlich allen Formen an. Die naive Hingabe an den Genius des Jahrhunderts droht verloren zu gehn! Die Wahl der Stoffe aus entlegenen Zeiten verführt nicht nur zu äußerlichen Anachronismen, sondern zu Anachronismen des Denkens und Empfindens. Die Poeten folgen ihren gelehrten Sympathieen, statt dem Geiste ihrer Zeit zu folgen, bewirten das Publikum mit antiken Symposien und mittelalterlichen Tafelrunden, oder gar mit finnischen und lappischen Volksliedern, indem sie sich am Schreibpulte in die Naivetät der Naturlaute hineinphantasieren. Es entsteht eine stillose Verwirrung des Geschmacks; die Virtuosität des nachahmenden Talentes droht die ursprüngliche Kraft, den Zug des Genius zu verdrängen!

Diesem gegenüber stellt die Poetik das „moderne Ideal" scharfbetonend in den Vordergrund, ein Ideal, das am wenigsten mit der Blasiertheit und Zerrissenheit der jungdeutschen Epoche zusammenfällt und auch mit vorübergehenden Parteitendenzen nichts gemein hat. Gutzkow hat das Moderne mit Recht als das dritte Kongruum des Antiken und Romantischen bezeichnet und alle tüchtigen, nicht in akademischen Modellstudien befangenen Köpfe sind von der Ueberzeugung der Bedeutung moderner Poesie durchdrungen. Der bedeutende Staatsmann und Romandichter d'Israeli teilt in der Vorrede zu seinem „revolutionären Epos" mit, wie er den Plan zu diesem Werke gefaßt hat, als er, in träumerisches Sinnen verloren, auf der Ebene von Troja stand. „Während meine Phantasie mit aller Vernunft kämpfte, schoß es durch meinen Geist wie der Blitz, der eben über den Ida dahinfuhr, daß in jenen großen

Gedichten, welche als die Pyramiden dichterischer Kunst unter dem sinkenden und verbleichenden Glanze geringerer Schöpfungen emporstiegen, der Dichter stets den Geist seiner Zeit verkörpert hat. Das heldenhafteste Ereignis eines heroischen Zeitalters erzeugte in der Iliade ein heroisches Epos. Die Begründung des wichtigsten Werkes erzeugte in der Äneide ein politisches Epos. Das Wiedererwachen der Wissenschaften und die Geburt des Volksgeistes geben uns in der „Göttlichen Komödie" ein nationales Epos, die Reformation und ihre Folgen reifen aus der begeisterten Harfe Miltons ein religiöses Epos hervor. Und der Geist meiner Zeit sollte allein ungefeiert bleiben! Indem ich so in Asien stand und nach Europa hinüberblickte, nur den breiten Hellespont zwischen uns, und während die Schatten der Nacht auf die Berge niedersanken, erschienen diese gewaltigen Kontinente mir gleichsam als die Vertreter der kämpfenden Prinzipien, welche gegenwärtig um die Herrschaft der Welt ringen. Was? rief ich aus, ist die französische Revolution ein weniger wichtiges Ereignis als die Belagerung von Troja? Napoleon ein weniger interessanter Charakter als Achilles? Für mich bleibt das revolutionäre Epos." D'Israeli hat es zwar nicht gedichtet; aber jene plötzliche Erleuchtung sollte für unsern Akademiker nicht verloren sein. Die Kultur der Gegenwart hat ein scharfes, wohlunterscheidbares Gepräge; eine neue Aera der geschichtlichen Entwickelung hat begonnen. Wir sind die Kinder dieser Kultur und sollen sie dichtend nicht verleugnen. Aus dem Herzen seiner Zeit heraus dichte der Poet — dann dichtet er für die Nachwelt. Das ist das erste Axiom aller echten Poesie — und nur dadurch unterscheiden sich die großen Dichter von den kleinen. Im Geiste der Zeit dichten, heißt nicht der Mode huldigen — die Mode gehört dem Tage an, nicht der Kulturepoche des Jahrhunderts. Im Geiste der Zeit dichten heißt nicht das Ewige verleugnen — das Ewige geht durch alle Zeit hindurch; die Menschwerdung der Idee begibt sich heute, wie vor Jahrtausenden; aber das Schöne ist erscheinende Idee; die Erscheinung ist auf diesem Gebiete von gleicher Bedeutung, wie die Idee selbst. Und indem diese untertaucht in den großen Verwandlungsprozeß, in die ewig neue Gestalt der Geschichte, empfängt sie von jeder Epoche ein anderes Gewand! Während die Ironie des Cervantes und der Welthumor Shakespeares an der Schwelle der neuen Zeit standen, Voltaire und Rousseau begabte, aber unkünstlerische Propagandisten derselben waren, Schiller und Goethe in einzelnen Werken mit Begeisterung ihre Ideen verkündigten, in andern wieder sich von der Herrschaft der Antike nicht freizumachen verstanden: hat die neueste Zeit, besonders in Lyrik und Roman,

eine wahrhaft moderne Richtung hervorgerufen, welche den Beruf der Poesie erkannt hat, aus dem Leben der Gegenwart zu schöpfen. Wenn sie der Begeisterung, den Gedanken und Empfindungen der Neuzeit eine künstlerische Form zu geben weiß und das moderne Ideal mit der Weihe des Genius erfaßt: dann wird eine Blüte der Klassizität erreicht werden, gegen welche die unserer klassischen Epoche nur als eine verheißungsvolle Vorblüte erscheinen kann.

Fünfter Abschnitt.

Das dichterische Kunstwerk.

Die Phantasie, die einen Stoff aus dem Reiche des Naturschönen erfaßt, gestaltet ihn künstlerisch, indem sie ihm eine die Idee des Schönen tragende Erscheinung gibt. Wie das Naturschöne, muß auch das *Kunstschöne* eine für die Anschauung lebendige Wirklichkeit haben. Das Kunstwerk besteht für die Sinnlichkeit: die Sinne sind Agenten der Schönheit, welche ihr Kapital in Umlauf setzen. Die Sinnlichkeit der Poesie aber ist eine innerliche, ideale; es ist die im Reiche der Vorstellung lebendige Sinnlichkeit, deren Formen und Farben nicht mit der äußern Frische der Plastik und Malerei wetteifern, deren Klänge, nur dem Bild und dem Gedanken dienstbar, nicht die freie Selbständigkeit der musikalischen Töne erringen, deren Magie und Wirkung auf den inneren Menschen aber durch die potenzierende Kraft der Vergeistigung eine um so gewaltigere ist. In dieser idealen Sinnlichkeit muß das dichterische Kunstwerk eine selbständige Wirklichkeit haben. Wie jedes Kunstwerk ist es eine *einzelne* Erscheinung, aber als einzelne zugleich *einzig*. Während die einzelnen Dinge der realen Welt ihren wahren Wert nur durch den Begriff der Gattung erhalten, der sie angehören und die sie zusammen bilden helfen: hat das *Kunstwerk* als einziges einen unendlichen Wert, indem es nicht über sich hinausweist, sondern die ganze Idee lebendig in sich trägt. Das Dichtwerk hat daher als Ganzes seine bestimmten Grenzen, die nicht der Zufall festgesetzt hat, die aus seinem Wesen hervorgehen. Innerhalb dieser Grenzen ist es ein lebendiger Organismus, dessen Teile nur *durch* und *für* das Ganze bestehen, der nach außen eine geschlossene Einheit, nach innen ein reiches, vielgegliedertes, aber der *einen* Seele gehorchendes Leben darstellt.

Sehen wir nun zuerst, *wie* das Dichtwerk entsteht? Was den Dichter aus der Stoffwelt anweht, ist zunächst das dichterische *Motiv*, der Stoff, insofern er der Phantasie als geeignet zur künstlerischen Dar-

stellung erscheint. Der Stoff wird zum Motiv, indem der Instinkt des Künstlers seine Berechtigung anerkennt. Wir sagen ausdrücklich der Instinkt; denn es ist der erste Blick der genialen Anschauung auf den Stoff, eine Art geistiger Brautwahl, die Ueberzeugung, daß es der rechte ist. Das Motiv ist der erste Keim des künstlerischen Organismus und auf der anderen Seite der erste Hauch der platonischen Liebe in der Seele des Künstlers. Irgend ein historisches Bild, ein Wallenstein, eine Maria Stuart, erscheint der Seele des Dramatikers im Schimmer einer Verklärung, die sie seiner eigenen Gedanken- und Traumwelt so nahe rückt, daß sein Genius sich sehnt, sie in sich aufzunehmen. So wird dem Lyriker irgend eine Stimmung zum Motiv seines Gedichtes, dem Romandichter ein Erlebnis zum Motiv eines Romans. Über Wert oder Unwert des Motivs kann erst die Ausführung entscheiden; doch kann ein Motiv für den einen Dichter wertlos, für den anderen bedeutend sein, je nach Art und Richtung der Talente. Die Motive, welche Ludwig Tieck im „Octavian" und „Fortunatus" gestaltete, wären für jeden anderen Poeten, der nicht Tiecks phantasmagorische Weltanschauung besitzt, gänzlich unfruchtbar gewesen.

Weiter als das Motiv geht die Konzeption, die dichterische Zeugung. Es ist die erste Vereinigung des gefundenen Bildes und der schaffenden Idee im Gemüt des Künstlers; aber eine momentane, geheimnisvolle, dunkle Vereinigung. Sie gibt dem Dichter den ersten Genuß der Produktion, das ahnungsvolle Aufgehen im Gegenstande! Noch ist alles chaotisch und dunkel; aber das entzückende Selbstgefühl der Schöpferkraft sagt ihm bereits: hier wird es Licht werden! und ein flüchtiger Blitz erleuchtet ihm prophetisch die gestaltete bunte Welt, die aber bald wieder in die Nacht der Seele zurücksinkt. Das dramatische Talent z. B., das ein Motiv erfaßt, wird in schattenhafter Gliederung bereits den Stoff gestaltet vor sich sehen. Es wird schon die Einschnitte der Akte, die Gruppierung der Charaktere, die Peripetie mit einer, wir möchten sagen, visionären Klarheit, die es noch nicht festzuhalten weiß, vor sich sehen; denn die echte Begabung schaut in den Stoff die in ihr schlummernde Kunstform gleich mit hinein. Durch die Konzeption ist das Kunstwerk als Ganzes in der Seele des Dichters aufgegangen; aber dieser Aufgang selbst ist noch ein vorübergehender Moment.

Die Ahnungen der Konzeption sucht der Dichter in der Skizze festzuhalten. Jene ist ein Akt der Begeisterung, diese ein Akt der Kritik. Was der Dichter dort in dunkler Einheit zusammengeschaut, soll sich hier in seinem inneren Zusammenhange rechtfertigen. Mit der Skizze beginnt

die Mühe des Schaffens! Jener glückliche Durchblick der Begeisterung durch den traumhaft emporgewachsenen Prachtbau des Kunstwerkes ist gänzlich verschwunden; der Stoff erweist sich plötzlich herbe und ungefügig und bietet der harmonischen Zusammenordnung ungeahnte Schwierigkeiten. Sie alle zu besiegen, ist noch nicht die Sache der Skizze! Auch sie eilt über vieles hinweg, um nur den architektonischen Grundriß des Ganzen hinzuzeichnen. Das kleinere lyrische Gedicht bedarf dieses Apparates von Vorbereitungen nicht; bei ihm fällt Konzeption und Komposition zusammen. Anders verhält es sich bei dem Roman und bei dem Drama! Was hier die Skizze zu entwerfen hat, ist zunächst die Fabel, die der Dichtung zugrunde liegt. Bei dem Roman ist die Skizze damit erschöpft; denn die Verteilung des Stoffes auf die einzelnen Kapitel und Bücher ist hier willkürlicher und fällt hier weniger ins Gewicht. Dagegen kann die Skizze des Dramatikers von doppelter Art sein und zwar so, daß sich der Fortgang von der ersten Skizze zur zweiten als notwendig erweist. Zunächst entwirft der Dramatiker bloß die Fabel im Zusammenhange einer Erzählung, d. h. seine Fabel, in welcher der überlieferte Stoff der Geschichte oder Novelle bereits eine wesentliche Umschmelzung erlitten hat. Dann aber folgt der zweite genauere Entwurf, in welchem die Handlung auf die einzelnen Akte und die einzelnen Szenen verteilt wird und das Skelett des ganzen Dramas fest und klar zutage liegt. Wohl ist diese Skizze nicht unumstößlich; denn je mehr sie sich mit Leben und Farben erfüllt, desto mehr wird die ausfüllende Gestaltung diese oder jene Andeutung ergänzen und verbessern. In den von Schiller hinterlassenen dramatischen Skizzen ist der Gang des Dramas mit vollkommener Klarheit entworfen; doch nur in der Skizze des „Warbeck“ ist auch die Einteilung der Akte ausgesprochen, während in den „Maltheſern,“ den „Kindern des Hauſes“ und den Fragmenten des „Demetrius“ nur die Aufeinanderfolge der Szenen angegeben ist. Den „Maltheſern“ und den „Kindern des Hauſes“ hat Schiller eine Darstellung der historischen und sozialen Situation vorausgeschickt, aus welcher das Drama herauswachsen soll und zugleich die künstlerische Idee entwickelt, die ihm vorschwebte!

Die neuerdings veröffentlichten dramatischen Entwürfe Schillers*) sind mehr als Orientierungsversuche zu betrachten. Darin liegt ihr eigentümlicher Reiz; wir treten in das Atelier des Dichters, wir belauschen ihn bei den ersten Versuchen, den rohen Stein künstlerisch auszumeißeln, und

*) „Schillers dramatiſche Entwürfe,“ zum erstenmale veröffentlicht durch Schillers Tochter Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm. (Stuttgart, Cotta, 1867.)

können aus der Art, wie dies geschieht, Rückschlüsse machen auf die Eigentümlichkeit seiner Begabung. Das naive Konzept, das von Widerholungen wimmelt, enthält die Plaudereien des Dichters mit sich selbst, eine Art von Frage- und Antwortspiel und manche Frage, auf welche die Antwort zunächst ausbleibt. In den größeren Skizzierungen, wie „Gräfin von Flandern“ und „die Herzogin von Zelle“ fällt die Fülle des aufgenommenen oder erfundenen Materials in die Augen. Durch diese Fülle mußte sich der Dichter erst zur Beschränkung hindurcharbeiten. Dasselbe Gefühl haben wir schon bei den Fragmenten des „Demetrius.“ In der Ausführung wäre jedenfalls viel von diesen stofflichen Elementen beiseite geschoben worden oder in der Retorte des dramatischen Prozesses verdunstet. Ungern gab die Phantasie des Dichters den Reichtum an Gestalten auf, mit denen sie sich bereits befreundet hatte; erst das harte Gesetz der dramatischen Oekonomie nötigte sie zu strengerer Auswahl. Befremdender schon ist es, daß auch in bezug auf die Motive der Handlung der Dichter eine, bisweilen sogar mit Zahlen numerierte Auswahl sich freiläßt. Es ist nicht minder charakteristisch für Schiller, daß der Gang der Handlung von ihm nirgends mit festen, bestimmten Zügen vorgezeichnet wird, ja daß dieser Gang selbst dem Dichter am wenigsten festzustehen schien. Einer anderen Kompositionsweise, wie wir sie z. B. bei Shakespeare voraussetzen dürfen, ist die Fabel des Dramas das erste, das ἓν καὶ πᾶν; Shakespeare und seine Zeitgenossen fanden sie in Novellen oder Chroniken vor; sie stand fest in ihren Grundzügen und bedurfte nur der Modelung für dramatische Zwecke. Ohne einen solchen bereits fertigen Vorgang wäre keiner dieser Dichter überhaupt an die Arbeit gegangen. Anders ist es bei Schiller; ihm steht nur der Grundkonflikt, der belebende Gedanke fest; die Fabel selbst ist ihm gleichsam nur das Gefäß für die Menschwerdung desselben; er experimentiert hin und her, welche Form für das Gefäß die geeignetste ist. Schiller geht vom allgemeinen aus und gestaltet danach den konkreten Fall. So hat das Fragment: „Die Herzogin von Zelle“ die bezeichnende Überschrift: „Ideen zu einem Trauerspiel.“ Diese Ideen bilden ein Chaos gährender Schöpfungsmöglichkeiten; es ist ein Wust skizzierender Federproben, aus denen das Streben des Dichters hervorgeht, dem Stoffe eine tragische Bedeutung abzugewinnen.

Hinterlassene Skizzen anderer Autoren zeigen uns eine Eigentümlichkeit der Produktion, welche gleich zu dem prägnanten Gipfel der Entwickelung, den eigentlichen Schlagszenen, hineilt und alles Andere zunächst unausgeführt läßt, um sich gewissermaßen selbst den Erfolg zu sichern oder die Begeisterung zu einem feurigen Kern zu kondensieren, an

den das übrige Werk anschießt. Doch wird solchen Werken die organische Entwickelung fehlen, das allmähliche Wachstum der Charaktere und der Handlung, mit dem auch die Seele des Dichters, harmonisch begleitend, zu den Höhepunkten der Begeisterung heranwächst. Davon abweichend ist die Art und Weise, wie z. B. Tibull nachweisbar seine Elegieen produziert hat, indem er sich an den Hauptstellen dem freien Strome seiner Begeisterung überläßt und was dazwischen liegt, zunächst nur andeutet und lässig ausführt, um einer späteren nachhaltigen Begeisterung die vollständige künstlerische Durchführung vorzubehalten. Sich nicht an einzelne Hemmungen der Form zu stoßen, deren kritische Beseitigung den Geist der Begeisterung stören würde, sie einer späteren besonnenen Kritik zu überlassen, ist gewiß förderlich, und auch in Schillers Fragmenten finden sich zahlreiche Stellen, in denen Gedankenstriche Wort oder Verse andeuten, welche die Inspiration dem Dichter nicht gleich an die Hand gab, und die er daher einem späteren dichterischen Nachsinnen überließ.

In der Skizze machen sich bereits die Gesetze der Komposition geltend. Die Komposition kann ebenfalls als Vorarbeit der Dichtung betrachtet werden; doch gewinnt sie ihr volles Gepräge erst in der Ausführung selbst. Sie ist kein äußeres Schema, keine voraus gefertigte Schablone; sie ist das der Dichtung inwohnende Formgesetz, durch dessen Evolution das Dichtwerk entsteht. Das Naturschöne, wie es der Dichter findet, ist ein Rohstoff, der erst einem Scheidungs- und Läuterungsprozeß unterworfen werden muß, ehe er sich einer weiteren künstlerischen Behandlung fähig erweist. Die erste Thätigkeit der Komposition ist die Ausscheidung des Stoffartigen, mit welcher eine Abrundung durch die ersten Zuthaten aus der Seele des Dichters verbunden ist. Der Dramatiker z. B. wählt einen historischen Charakter zum Mittelpunkte seines Dramas. Die Geschichte überliefert ihm eine Fülle von Daten, die sich auf diesen Charakter beziehen. Zunächst schneidet er das Segment einer bestimmten Handlung aus dem ganzen Lebenskreise heraus; denn eine ganze Biographie in Szene zu setzen, ist eine Art und Weise, welche Platen im „romantischen Oedipus" vortrefflich persifliert hat. Die historische Handlung ist aber mit einer Fülle von Einzelheiten behaftet, die für den Dramatiker unbrauchbar sind. Darunter befindet sich manches, was dem Anschein nach der Gestaltung günstig ist, aber als ein „zuviel" ausgesondert werden muß. Schiller mußte sich z. B. in seinem „Wallenstein" auf eine bestimmte Zahl der Obristen und Generale beschränken, die er um den Hauptheldeu gruppierte. Nach historischen Vermutungen war Wallensteins Astrolog, Seni, mit gegen ihn verschworen. Der Dichter begnügte

sich, an Octavio und Buttler den Treubruch gegen den Feldherrn darzustellen. Die Ermordung von Illo, Terzky und Kinsky auf dem Schlosse, wohin sie der Kommandant Gordon eingeladen, hat der Dichter nicht dramatisiert, um dadurch nicht den Eindruck der Ermordung Wallensteins abzuschwächen. Der ahnungsvolle Blick, den Wallenstein auf die erleuchteten Fenster des Schlosses wirft, und der kurze Bericht der That genügen für die Zwecke des Dramatikers. Ebenso hat Goethe in seinem „Egmont" den mitschuldigen und mitgerichteten Grafen Horn ganz in den Hintergrund gedrängt, weil die Oekonomie des Dramas als Helden kein um dieselbe Achse kreisendes Doppelgestirn verträgt. Hierher gehört auch das Geheimnis der dramatischen Abbreviatur, das eine Schlacht durch eine Szene ausdrücken muß. Die Überfülle der Kampfszenen in Shakespeares Königsdramen und in seinem „Coriolan," äußerlich durch die szenische Möglichkeit der damaligen Bühne motiviert, ist eine Ausschweifung in das epische Gebiet, welche der dramatischen Kraft Eintrag thut. Auch in den Stoffen, welche aus Romanen entlehnt sind, ist ein „zuviel," das in der Retorte des Dramatikers verdunsten muß. Frau Birch-Pfeiffer z. B. stopft bei ihren Einschlächtereien für die Bühne in der Regel zuviel in ihre dramatischen Würste. Doch auch der Roman kann ein stoffartiges „zuviel" enthalten. Die Romane von Walter Scott und Bulwer geben oft historische Übersichten, die ganz aus dem Rahmen der Dichtkunst herausfallen. Der Ausfall, den der gegebene Stoff durch diese Ausscheidungen erleidet, wird wieder gedeckt durch die Erfindung des Dichters, der an die Stelle minder geeigneter Gestalten seine Phantasiegebilde setzt.

Der zweite Akt der Komposition ist die Anordnung, welche die Teile des geläuterten Stoffes nach ihrer Bedeutung für die Idee des Kunstwerkes zusammenstellt, das Hauptsächliche und Nebensächliche in die richtige Beleuchtung rückt und jedem für seine Entwickelung den geeigneten Raum zumißt. Die Haupthandlung tritt in den Vordergrund; aber sie kann nicht isoliert sein; sie hat ihre Verzweigungen, ihre Ausläufer nach der Seite. Was von dieser Nebenhandlung mit aufzunehmen ist: das darf nicht mit gleichem Aufwand und mit gleicher Betonung, wie die Haupthandlung zur Geltung kommen, sondern muß sich in gedämpfter Abstufung in sie einfügen oder an sie anreihen. Es kann in jedem Kunstwerke nur eine Haupthandlung geben, obgleich das Epos eine viel größere Ausweitung derselben verstattet, als das Drama. Shakespeare liebt es, in seinen Dramen anscheinend zwei Haupthandlungen darzustellen, die selbständig nebeneinander hergehen; doch das große Geschick dieses Dichters besteht darin, einen Knoten der Handlung zu schürzen, in welchem sie in

Eins verschmelzen. Bei tieferer Betrachtung zeigt sich dann, daß diese beiden Handlungen nur konzentrische Kreise waren, welche von Anfang an denselben Mittelpunkt der Idee hatten. So scheinen z. B. im „Kaufmann von Venedig" zwei nur locker verknüpfte Handlungen nebeneinander herzugehen: das Darlehn, das der Jude Shylock dem Antonio gab, mit seinen Folgen, und die Werbung der Freier um die schöne Portia. In der That scheinen ihre Reflexionen vor den geheimnisvollen Kästchen einen selbständigen, die Hauptentwickelung beeinträchtigenden Raum einzunehmen. Wie gewandt ist nun die Vereinigung beider Handlungen und die Lösung des Knotens durch den eigentümlich kecken und geistreichen Charakter der Portia herbeigeführt! Nun geht auch plötzlich die Grundidee des ganzen Stückes dem Auge auf, der Triumph des Geistes über das tote formale Recht, das sich in jener bindenden Testamentsverordnung wie in diesem brutalen Schuldgesetz ausspricht.

Die Nebenhandlung, die ein selbständiges Interesse für sich in Anspruch nimmt, immer aber der Haupthandlung untergeordnet bleibt, heißt Episode. Zum Begriff der Episode gehört notwendig, daß die Haupthandlung auch ohne sie bestehen könnte; sie ist kein organisches Glied derselben, sondern nur locker mit ihr verknüpft. Ihre Berechtigung ist je nach den verschiedenen Dichtgattungen eine verschiedene, größer im Epos, geringer im Drama. Die kleinere Episode ist oft nur Verzierung, wie der Erker in der Baukunst, die Koloratur in der Musik! Oft ist sie Ruhepunkt, indem auch der energisch fortschreitende Gang des Dramas solcher Stationen zur Umschau oder Einkehr bedarf; oft dient sie dazu, die Stimmung und Atmosphäre des geschichtlichen Hintergrundes anschaulich zu machen oder das Charakterbild des Helden selbst durch einen Zug zu ergänzen, der für den Fortgang der Handlung nicht unbedingt wesentlich ist. Hier ist natürlich das strengste Maßhalten von nöten, damit das Drama nicht zu einem bloßen Charaktergemälde wird, wozu die neuere Zeit nach Shakespeares Vorgang neigt. Im „Wilhelm Tell" ist nach dem Maßstab des strengen dramatischen Gesetzes nicht bloß Bertha und Rudenz, sondern auch der ganze Rütli eine Episode! Die Befreiung des Schweizer Volkes, die man als Thema dieses Dramas angibt, ist Stoff für ein Epos, nicht für ein Drama. Die echt dramatische Handlung im „Tell" beschränkt sich auf den dritten und vierten Akt. Die Volksszenen im „Egmont" sind keine Episoden; sie versetzen uns in die Stimmung und Atmosphäre der Zeit, aus welcher der Held hervorging; dagegen drängt sich im Fortgange der Handlung viel Episodisches mit ein. Im neuern Drama hat man wieder ein strengeres Gesetz der Komposition

befolgt — wir erinnern an Stücke, wie Gutzkows „Uriel Acosta," die mit Ausschluß alles Episodischen gearbeitet sind. Das Beiwerk, das im Drama Episode sein würde, ist im Epos vollkommen an seinem Platze, wie wir bei der Untersuchung über die einzelnen Dichtgattungen näher sehen werden.

Ein wesentlicher Gesichtspunkt der Anordnung ist die wirksame Gegenüberstellung, der Kontrast, der mit schwächerem Reflex schon das Nebeneinander der Erscheinungen beleuchtet. Wir können mit Vischer einen Kontrast des Unterschiedes und des Gegensatzes annehmen. Die Wirkung, besonders durch den letzteren, ist eine so augenfällige und schlagende, daß gerade mit ihr der leichteste und häufigste Mißbrauch getrieben wird. Zunächst kann eine Nebenhandlung mit der Haupthandlung kontrastieren. Der Abschied Hektors und der Andromache bildet in der Ilias einen reizenden Kontrast mit den Kampfesbildern, und spätere Epiker, besonders Tasso, haben ihre Kriegsszenen mit zahlreichen Liebesbildern durchwoben! Wie kontrastiert nicht das paradiesische Entzücken eines Rinaldo im Zaubergarten seiner Armida mit der rauhen Arbeit der Kreuzfahrer in Jerusalems Felsenwüste! Auch die Liebe von Max und Thekla kontrastiert wirksam gegen das wilde Kriegs- und Lagerleben des dreißigjährigen Krieges. In „Hermann und Dorothea" bilden die friedliche Rheinidylle und die in sie herübergeschwemmten Trümmer der Revolution, das einfach bürgerliche Leben und das hereinbrechende Weltgeschick einen effektvollen Gegensatz. Shakespeare ist reich an geistvollen Kontrasten auch in den näheren und entfernteren Motiven der dramatischen Handlung. In „Maß für Maß" verurteilt der strenge Angelo, der ein altes Gesetz wieder in das Leben zurückruft, ein Gesetz, welches das einfache stuprum mit dem Tode bestraft, den Claudio wegen der „Vorwegnahme des Eherechtes" bei sonst vollkommener Treue. Angelo selbst aber hat sich eines Treubruches gegen seine Geliebte schuldig gemacht und sie aus demselben Motiv verlassen, aus welchem Claudio das Eherecht vorwegnahm. Claudios Ehe unterblieb um einer nicht bezahlten Mitgift willen, die noch in der Truhe der Vettern seiner Braut liegt, so daß die Liebenden ihren Bund verschweigen wollten, bis die Zeit sie jenen Verwandten befreundet hat; Angelo aber hat seine Braut verlassen, weil ihre Mitgift durch einen Schiffbruch verloren ging. Ein trefflicher Kontrast der Motivierung! Wenn Dunkan in Macbeths Schloß einzieht und den landschaftlichen Frieden, die lichte, milde Luft einatmet, wenn uns Banko vom Sommergast, der Schwalbe, erzählt, die sich hier an allen Vorsprüngen, Friesen und Pfeilern angebaut — wie wirksam ist dieser Kontrast mit den Vor-

bereitungen des Mordes, die wir bereits an dieser stillen Stätte belauschten! Wie ahnungsvoll wehmütig muten uns diese einfachen, harmlosen Naturbetrachtungen an!

Sehr wirksam sind auch Kontraste innerhalb eines und desselben Charakters, Kontraste seiner Eigenschaften oder Kontraste des Charakters und der Lebensstellung. So ist in Dickens „the cricket on the hearth" der Kontrast zwischen der kinderfeindlichen Gesinnung des Herrn Tackleton und seinem Lebensberuf als Spielzeughändler vortrefflich. He had been living on children all his life and was their implacable enemy. Sein einziger Trost, sein Sicherheitsventil waren scheußliche Figuren, dämonische Stehaufmännchen u. dgl. m.

Am durchgreifendsten macht sich der Kontrast in der Gruppierung der Charaktere im Roman und Drama geltend! Die Idee des Kunstwerkes bricht hier ihr Licht in einem Regenbogen von Farben. Die Gruppierung „des Unterschiedes" wiegt mehr im Roman, die „des Gegensatzes" mehr im Drama vor; denn das letztere beruht auf dem Konflikt, der von Hause aus zwei kämpfende Mächte scharf gegenüberstellt. Wie sanft harmonisch sind die Charaktergruppen in den Romanen Jean Pauls — Victor, Flamin, Emanuel, Clotilde mit dem dissonierenden Matthieu des „Hesperus" — der edle Albano und der leidenschaftlich blasierte Roquairol, die feurige Linda und die sanfte Liane im „Titan." Auch in „den Rittern vom Geiste" ist die Gruppierung der Charaktere trefflich geordnet. Zunächst sondert ein durchgreifendes Prinzip die Gruppen, dann wieder ein milderer Kontrast die einzelnen. Die Mädchen aus dem Volke, Louise Eisold und Franziska Heinisch, die Brüder Dankmar und Siegbert, die Amerikaner Ackermann und Murray, die feurige Olga, die liebliche Selma, die kokette Melanie, der epikuräische Schlurk und der cynische Hackert — wie mannigfach ist die Stellung dieser Gruppen zueinander und zur Zentralsonne, der Idee des geistigen Rittertums, die das ganze Werk beherrscht, wie kunstvoll schattiert sind aber auch die Übergänge der einzelnen Glieder in den Gruppen! Der Kontrast setzt ein Prinzip der Einheit voraus, das von der verschiedensten Art sein kann. Eine solche Einheit bildet z. B. die Familie. Hier gibt der Unterschied der Charaktere das Motiv des Kontrastes, der z. B. in Dankmar und Siegbert sanft abgestuft, grell ausgeprägt in Karl und Franz Moor ist. Aber auch aus einem Parallelismus des Geschickes und aus einer Gegenbewegung desselben kann der Kontrast hervorgehn. So bei Murray und Ackermann, die beide nach Amerika ausgewandert, beide zurückgekehrt sind, die sich beide Fehltritte der Liebe vorzuwerfen haben und nun beide ihre Söhne wiederfinden.

Der Kontrast darf indes nicht grell und schreiend sein. Grell ist die Gruppierung der Charaktere z. B. in Sues „ewigem Juden," indem hier die geheimnisvolle Erbschaft einen mehr zufälligen Einheitspunkt gibt, um den sich die ausgesucht verschiedensten Lebensstellungen vom indischen Prinzen bis zum Pariser ouvrier, von der reichsten Weltdame bis zur armen Grisette gruppieren. Der „ewige Jude" und „die Ritter vom Geiste," ein Werk, welches in seiner Komposition an den Roman von Sue erinnert, zeigen indes am klarsten das Wesen romanhafter Gruppierung, die nicht auf dem scharfen Gegensatz beruht, sondern um irgend eine Mitte, wie dort um eine Erbschaft, hier um einen Gedankenbund, einen harmonischen Farbenkreis bildet. Im Drama dagegen ist die Gruppierung der Charaktere eine polare: die Achse der Handlung hat zwei Pole, die kämpfenden Prinzipien und Charaktere. Kreon und Antigone, Maria Stuart und Elisabeth, Karl und Franz Moor erläutern diese Gegenüberstellung. Es kann sich dieser polare Gegensatz in zwei konzentrischen Kreisen wiederholen, wie z. B. Lear und seine Töchter, Gloster und seine Söhne; er kann sich in der historischen Tragödie, doch schon auf Unkosten des strengeren dramatischen Stiles, an zwei Parteien, an zwei Völker verteilen, wie in den patriotischen Tragödieen Shakespares an die weiße und rote Rose, in Schillers „Wilhelm Tell" an die Oesterreicher und Schweizer. Nach beiden Seiten hin gruppieren sich nun um die kämpfenden Hauptcharaktere die andern Gestalten und bilden teils in parallelen, teils in konvergierenden und divergierenden Linien Übergänge zwischen ihnen. Je symmetrischer dies Liniennetz entworfen ist: um so harmonischer wird die Wirkung des Dramas sein. Ein Beispiel dieser kunstvollen Gruppierung bietet von unsern deutschen Dramen vorzüglich Schillers „Maria Stuart." Hier stehen sich die beiden Königinnen mit einem Reichtum von Kontrasten gegenüber: die eine als freie Herrscherin, die andere in Banden, die eine stolz auf ihre jungfräuliche Würde, die andere mit dem Hintergrund mehrfacher Ehen und verbrecherischer Liebeshändel, die eine eitel und herrschsüchtig, die andere ergeben und resigniert, die eine umgeben von der unmittelbaren Glorie der Majestät, die andere verklärt durch die Erinnerung an eine ihr geraubte Macht, die eine geschmeichelt von einer verräterischen Werbung, die andere geliebt mit wahnsinniger Leidenschaft. Um Elisabeth selbst stehen ihre Ratgeber, der staatsmännisch ernste und finstere Burleigh und der ehrwürdige, dem Zug des Herzens folgende Shrewsbury. Während in diesem Kreise die Treue loyaler Ergebung waltet, umgeben Maria Stuart ihre Kammerfrauen und Melvil mit der Anhänglichkeit rührender Hingebung. Zwischen den beiden Königinnen aber bewegen sich Mortimer

und Leicester hin und her, welche dem dramatischen Verlaufe des Stückes die eigentliche Spannung geben. Die Charaktere sind meisterhaft gegenübergestellt: jener wild und leidenschaftlich, dieser vorsichtig und berechnend, jener der feurige Verschwörer, dieser der intriguirende Hofmann, jener von einer fanatischen, alles überstürzenden Glut der Empfindung, dieser von einer leise unter der glatten Schale des Höflings aufdämmernden Schwärmerei. Dabei sind beide jesuitische Heuchler. Mortimer verleugnet die Schule nicht, die er durchgemacht — seine Heuchlermaske ist die Kruste um einen Vulkan. Leicester dagegen ist nur der leichterregte doppelzüngige Höfling, dessen Eitelkeit durch die Gunst zweier Königinnen geschmeichelt wird, welcher beiden huldigt und beide verrät. Wie diese beiden Charaktere nun in der Handlung sich gegeneinander bewegen, sich in ihren Bahnen kreuzen, sich mit wechselndem Mißtrauen verfolgen, bis der eine durch den Verrat des andern fällt: das ist mit einer außerordentlichen Kunst der Kontrastierung vom Dichter ausgeführt. Ebenso wirkt das Lustspiel am meisten durch den Kontrast: wir erinnern nur an Bauernfelds „Bürgerlich und Romantisch," an sein „Großjährig," wo der Fortschritts- und Rückschrittsmann sich mit komischem Eigensinn gegenüberstehn, an „Pitt und Fox," wo der Kontrast in den Charakteren der beiden Staatsmänner die humoristische Achse ist, um welche das Stück rotiert.

Der auf die Spitze getriebene Kontrast, wie er sich vielfach in den neueren französischen Dramen und Romanen zeigt, bringt eine Wirkung hervor, die grell und stoffartig ist und damit aus dem Gebiete der Kunst herausfällt. So wird der Kontrast sittlicher Seelenreinheit und Engelhaftigkeit mit schmutziger Umgebung oder unsittlichem Leben vertreten durch Victor Hugos Esmeralda in „Notredame," die sich unter Zigeunern und Mördern, durch Eugene Sues Fleur de Marie, die sich unter der Hefe des Volkes bewegt. So beruht Victor Hugos „Ruy Blas" auf der Liebe eines Bedienten zu einer Königin. Hier ist absichtlich der Unterschied der Stände auf die Spitze gestellt. Noch schlimmer sind die Kontraste im „Triboulet," die hauptsächlich darauf beruhen, daß ein Hofnarr in rührende und ergreifende Situationen gerät und das sittliche Pathos eines Vaters entwickeln muß. Auch in Victor Hugos „Han von Island" springt ein Effekt nach dem andern aus grellen Kontrasten hervor.

Eine romanhafte Ueberraschung ruft ein Kontrast hervor, der in einen und denselben Charakter verlegt wird. Es gibt z. B. kaum einen größeren Gegensatz, als den zwischen einem verfolgten Juden des Mittelalters und einem ritterlichen Fürsten jener Zeit! Wenn nun Balzac in seiner „Clotilde von Lusignan" uns einen solchen Juden vorführt, der als

Verfolgter um die Liebe der schönen cypriſchen Prinzeſſin wirbt, wenn er dieſen Hebräer mit größter Glaubwürdigkeit durch zwei Bände hindurch als alles wagenden ſchwärmeriſchen Verehrer der Clotilde hinſtellt und endlich am Schluſſe ſich aus dieſem Sohn Iſaaks einen provençaliſchen Prinzen entpuppen läßt: ſo macht dies freilich einen überraſchenden Eindruck; aber der Kontraſt iſt grell und unwahr und läßt deshalb im Leſer ein unbefriedigtes Gefühl zurück. Wir glauben hinterdrein nicht an den ritterlichen Juden, dem jede orientaliſche Eigentümlichkeit fehlt, und bezweifeln auch, daß Clotilde ihn bloß ſeines Kleides wegen dafür halten konnte. Der Roman bietet zugleich ein Beiſpiel jener märchenhaften Überraſchungen in bezug auf die Szene der Handlung, die ſich in ähnlicher Weiſe in den Romanen von Sue, Montépin u. a. wiederholen. Ein dürftiges Haus in einer ärmlichen Straße erweiſt ſich im Innern als das luxuriöſeſte Zauberſchloß der Welt. So befinden wir uns in der „Clotilde" in einer öden Felſengrotte am Meere, vor welche der Sturm einen herunterſtürzenden Felſen gewälzt und dies Aſyl rettungslos abgeſchloſſen hat. Da öffnet ſich unverhofft eine Felſenpforte, und wir treten in das unterirdiſche Palais des Judenprinzen, das mit orientaliſchem Luxus ausgeſtattet iſt. Dieſer phantaſtiſche Dekorationswechſel mit ſeinem ſzeniſchen Kontraſt iſt ein beliebter Drucker der franzöſiſchen Romandichtkunſt.

Auch in der Anordnung der Gedanken und Empfindungen in der lyriſchen Kompoſition kann der Kontraſt zur Geltung kommen. Die pikante Lyrik der Heineſchen Schule verdankt ihre Hauptwirkungen einem Kontraſt, der in der Regel unſchön iſt, weil er die Einheit der Stimmung zerreißt. Die Gedichte beginnen mit einem innigen, zart ausgeſprochenen Gefühle und ſchließen mit einer frivolen Verſpottung desſelben. Sobald dies Gefühl romantiſch übertrieben iſt, hat die ironiſche Auflöſung ihr volles Recht — die Einheit der Stimmung iſt dann nicht geſtört; denn ſie beruhte von Hauſe aus auf dieſer auflöſenden Ironie, welche einer geſunden Empfindung zu ihrem Recht verhilft, indem ſie eine krankhafte zerſetzt. Doch als modiſch beliebte Manier hat dieſe Überreizung mit lyriſchen Kontraſten vielen Schaden gethan: man kann ſie bei Dichtern, wie Beck, Lenau u. a. verfolgen, die den Einfluß Heines nicht ganz verleugnen.

Der Kontraſt bedarf vor allem der Motivierung. Die Motivierung iſt der innere Kauſalnexus des Kunſtwerkes. Das Kunſtwerk als Ganzes tritt aus dem verſtandesmäßigen Zuſammenhange der Erſcheinungen heraus — ſeine Wirkung beruht gerade darauf, daß es wie ein Blitz der Idee das Auge trifft, daß wir nach ſeiner weiteren Legitimation nicht fragen, weil uns das All in ihm erſchöpft ſcheint. Doch innerhalb ſeines Orga-

nismus selbst waltet der Verstand in der Verkettung des Gewebes, freilich so, daß wir ihn selbst über seiner Schöpfung vergessen. Die Motivierung ist der immanente Verstand der Dichtung. In der äußern Welt ist die Kette der Ursachen und Wirkungen eine unendliche; sie geht endlos zurück in der Zeit, verliert sich endlos in der Breite des Raumes. Jede Erscheinung ist nur der Knotenpunkt vieler weit in die Vergangenheit zurücklaufender Fäden und wächst dabei mit tausend Fasern aus einer gleichzeitigen Welt hervor. Das erste Erfordernis künstlerischer Motivierung ist daher die Beschränkung, das Abstecken der Grenze in Zeit und Raum. Wieweit soll der Dichter in seiner Motivierung zurückgreifen, und wieviel soll er aus der Breite der umgebenden Welt mit aufnehmen? Das Drama z. B. bietet eine abgeschlossene Handlung dar; aber diese Handlung selbst geht aus einer Vergangenheit hervor, welche hinter dem Vorhang liegt. Der Anfang des Dramas soll uns nun gleich die rückwärts reichenden Fäden der Handlung in die Hand geben, zugleich mit der Grundlage, aus welcher das ganze Stück hervorgeht. Diese Motivierung heißt im Drama Exposition, und wir verlangen von ihr, daß sie in dramatischer Weise durch Handlung, und nicht in epischer durch Erzählung vor sich gehe. Die Erläuterung vergangener Ereignisse muß im Drama immer durch die Situation herbeigeführt werden, nie um ihrer selbst willen da sein. So ist z. B. der Monolog des Belarius im „Cymbeline" kindisch und erinnert an die Zettel der Puppenkomödie:

O Cymbeline, Gott weiß und mein Gewissen,
Wie ungerecht Du mich verbanntest: damals
Stahl ich, zwei und drei Jahr alt, diese Kinder;
Nachkommen wollt' ich Dir entziehn, wie Du
Die Güter mir geraubt. Du säugtest sie,
Euriphile, Du galtst als Mutter ihnen
Und täglich ehren sie Dein Grab — mich selbst
Belarius, Morgan jetzt geheißen,
Für ihren Vater sie halten.

Verkehrt ist die beliebte Manier der sogenannten Bühneneffektschriftsteller, uns von Hause aus in ein nichtentwirrtes Netz von Verhältnissen einzuspinnen, das Vergangene als ein unerschlossenes Geheimnis mit rätselhaft drohender Haltung durchzuführen und erst am Schlusse mit dem Knoten des Stückes selbst auch diese dunklen Antezedenzien zu lösen. Die Spannung des Dramas geht nach der Zukunft hin, nicht nach der Vergangenheit, und nichts absichtlich Unmotiviertes darf als Contrebande mit in das Stück hineingeschleppt werden, da das Publikum von Haus aus mit im Geheimnis sein muß. Die Voraussetzungen der dramatischen

Handlung dürfen indes weder zahlreich, noch verwickelt sein. Dramen, deren Stoff aus Romanen entlehnt ist, leiden in der Regel an einem Übermaß der Handlung, das sich nicht in die fünf Akte zusammenpressen läßt, sondern über die Schwelle des Dramas hinaus ins Weite dehnt. Dieser dramatisch ungestaltete Überschuß, der indes als Motivierung unerläßlich ist, explodiert in der Regel als Erzählung, die oft weder den Charakter noch die Situation weiter entwickelt, sondern nur ein gewaltsames Auskunftsmittel des Dramatikers ist, welcher plötzlich jongleurartig das Band, das für den Zusammenhang des Dramas nötig, ellenlang aus dem Munde seiner Marionetten zieht. Auch hinter der Schwelle des Romans liegt die Vergangenheit, welche seine Gegenwart motiviert. Der Romanschriftsteller aber, der alles als Vergangenheit vorführt, muß ein anderes Gesetz der Spannung beobachten, als der Dramatiker. Bei ihm sind Geheimnisse, die er später erst löst, vollkommen berechtigt, und es ist in seine Hand gegeben, wann und wo er ihren Schleier lüften will. Während wir im Drama das Werden und Wachsen der Handlung aus ihren Motiven mit vollkommenster Klarheit mit anschauen und erleben müssen, um in Spannung auf ihren Fortgang zu geraten: gilt für den Roman das umgekehrte Gesetz, indem hier die Spannung durch eine Reihe unerklärter und überraschender Ereignisse hervorgerufen wird, deren Schlüssel der Autor bis zum Schlusse dem Leser vorenthält. So folgen wir z. B. in „de l'Orme“ von James dem Helden durch eine Reihe bunter Abenteuer, die wie märchenhafte Spiele des Zufalles erscheinen, bis uns am Schlusse des Werkes der innere Zusammenhang derselben durch die Erzählung des Marquis von Monteclas klar wird. Die Motivierung im Drama ist eine vorausgehende, die im Roman kann eine nachfolgende sein. Der Romanschriftsteller kann, wie Steffens in seinen Romanen, die ganze Geschichte früherer Generationen später erzählen und den Großvater nach dem Enkel auf die Bühne treten lassen. Im Gegenteil, das Ineinanderschachteln der Zeiten trägt dazu bei, die Behaglichkeit und den Weltüberblick des Epos zu fördern. Die Erzählung des Vergangenen ist hier ganz am Platz. Ja, die gründliche, historische Exposition, welche Walter Scott und sein Nachtreter in ermüdender Breite ihren Werken vorausschicken, so daß man erst über einen seichten Graben muß, um in die Festung zu gelangen, kann nur als unkünstlerisch verworfen werden. Im Epos wird zwar eine Handlung durch den Boden weitverzweigter Verhältnisse, durch die ganze Lage der Welt motiviert, nicht wie im Drama durch einen Willensakt der handelnden Charaktere; aber diese Welt soll sich in allmählicher Evolution am Faden der Begebenheiten vor uns aufrollen, und nicht schon am Eingange des Werkes als ein

fertiges Treibhaus für noch unsichtbare Pflanzen aufgebaut werden. Dies hängt überhaupt mit der Rolle zusammen, welche dem Verstand im Kunstwerke zufällt. Diese Rolle darf nur eine keusche und verschwiegene sein; der Satz vom Grunde muß nur als stillwirkende Kraft dem Zusammenhang des Kunstwerkes, wie dem der Natur untergebreitet sein; eine aufdringliche Motivierung hebt uns aus dem freien Äther der Poesie in das Reich der Prosa. Man muß nicht *alles*, und man muß nicht *zuviel* motivieren wollen. Durch das erstere erhält das Kunstwerk einen *kleinlichen*, durch das letztere einen *unklaren* Charakter. In der Tragödie sind kleinliche Kulissenmotivierungen, wie wir sie in französischen Stücken finden, nicht berechtigt. *Shakespeare* und *Schiller* motivieren immer nur mit großen Zügen. Es ist bekannt, wie auf *Goethes* Veranlassung gleich im ersten Auftritt von „Wallensteins Lager" die Verse eingeschoben wurden:

Ein Hauptmann, den ein and'rer erstach,
Ließ mir ein paar glückliche Würfel nach.

Goethe wollte es motiviert sehn, woher der Bauer zu den falschen Würfeln kommt; Schiller hatte sich mit der Thatsache begnügt und diese Motivierung für überflüssig gehalten. Er liebte es überhaupt nicht, den realen Kausalnexus allzu weit zu verfolgen und appellierte an die bona fides. In „*Wallensteins Tod*" ist eine der wichtigsten Szenen diejenige, in welcher Octavio den Obristen Butler aus einem eifrigen Anhänger des Feldherrn in einen erbitterten Gegner desselben umwandelt. Das entscheidende Motiv für diese Wandlung ist ein Schreiben Wallensteins an den Hof, durch welches dieser die Bitte des Obristen um den Grafentitel als den Ausfluß eines lächerlichen Dünkels hinstellt, während Butler in dem Wahne lebt, Wallenstein habe zu seinen Gunsten gesprochen. Hier sagt Octavio:

Durch Zufall bin ich im Besitz des Briefes.

Eine nähere Motivierung verschmäht der Dichter. Er überläßt es hier jedem selbst, zu ergänzen, daß der Hof das Schreiben dem Octavio zugestellt hat, um eben mit Hülfe desselben Butler zu gewinnen. Derartige Lücken sind nicht zu rügen; es sind dramatische Abbreviaturen, um den Stil der Tragödie nicht durch zurückgreifende und doch selbstverständliche Auseinandersetzungen schleppend zu machen. Schlimmer aber sieht es mit der Motivierung dieser Thatsache selbst aus, welche, obgleich der Vergangenheit angehörig, doch entscheidend in den Gang der Handlung eingreift. Was konnte Wallenstein bestimmen, einem seiner treuesten Kampfgenossen und Schützlinge so hinterrücks zu schaden, während er doch

sonst die Treue der Seinen zu belohnen pflegte? Nicht nur wird der Charakter des Helden dadurch in das ungünstige Licht einer noch dazu kleinlichen Doppelzüngigkeit gerückt, man begreift überhaupt nicht die Ursache derselben. Hierüber mußte der Dichter oder vielmehr Wallenstein selbst sich gelegentlich rechtfertigen; denn gerade hier werden wir von der Motivierung *Schillers* im Stich gelassen. Wer aber zu viel motiviert, z. B. im Drama einer Handlung mehrere gleichzeitige Beweggründe unterschiebt, der beleuchtet ein Bild mit mehreren Kerzen, deren sich kreuzender Glanz die Klarheit aufhebt.

Die Motivierung muß *folgerichtig* sein; sie darf weder gegen die Logik des Naturgesetzes, noch gegen die des menschlichen Herzens verstoßen. In der Naturschilderung verlangen wir Treue und Korrektheit; wir wollen die Blumen nicht in einer Jahreszeit blühen sehen, in der sie in der Wirklichkeit nicht einmal Knospen treiben; das Kolorit eines exotischen Klimas muß uns mit jener Treue geschildert werden, welche der Physiognomik der Gewächse und der Pflanzengeographie Rechnung trägt. Der Lyriker, der seine Stimmung an ein Naturbild knüpft, muß ebenfalls diese innerlich waltende Motivierung beobachten. In der Ode können kühne Übergänge der Gedanken und Empfindungen stattfinden; aber die Ergänzung der ausgelassenen Bilder, die Begründung ihres Zusammenhanges muß der Phantasie möglich sein, indem die Zwischenglieder schon durch den Organismus des Ganzen mitgegeben und gleichsam mit einer unsichtbaren Tinte geschrieben sind, die durch die Reagentien einer feurig erregten Phantasie hervortritt. Selbst in der Welt des Phantastischen und Märchenhaften muß eine gewisse Folgerichtigkeit vorherrschen, die den einmal angenommenen Voraussetzungen treu bleibt. Die traumhaft verzauberte Natur hört deshalb nicht auf, Natur zu sein — und rückwärts fließende Bäche, wie in dem „Märchen vom Tannenbaum" von *Redwitz*, läßt man sich auch im Märchen nicht gefallen, das kein Wunder in Szene setzen darf bloß um des Wunders willen. Jotham im „Buch der Richter" gründet darauf eine schöne Fabel, daß die Bäume einen König wählen. Schiebt man den Bäumen einmal Sprache und Willen unter, so ist das weitere ganz folgerichtig ausgeführt. Der Ölbaum lehnt die Wahl ab, weil er nicht seine Fettigkeit, der Feigenbaum, weil er nicht seine Süßigkeit lassen will — jeder Baum spricht gemäß seiner Natur und seinen Eigenschaften. Der Tannenbaum von Redwitz ermangelt als ein konfuses Symbol dieser Naturwahrheit. Schon Horaz erwähnt von Homer:

> Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
> Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Die psychologische Folgerichtigkeit ist für die Motivierung in Roman und Drama unerläßlich. Die Handlung ist ein Akt des Willens; die größere oder geringere Kraft des Willens, der gewohnte Kreis der Vorstellungen, die ihn bestimmen, hängt aber von der ursprünglichen Grundlage des Charakters ab. Nur der Dichter, der einen Charakter mit organischer Einheit schafft, wird seine Handlungen folgerichtig motivieren. Es bedarf hier für den einzelnen Fall keiner weiteren Erwägung. Ein festausgeprägter Charakter läßt dem Dichter selbst keine Wahl, ob er ihn so oder anders handeln lassen will. Shakespeares Hamlet, der den König gleich nach der Ansprache des Geistes im ersten Akt erstäche, wäre kein Hamlet mehr. Selbst die Naturbestimmtheit spielt hier eine große Rolle. Den lahmen, bucklichen Richard treibt das Bewußtsein seiner Mißgestalt zum Verbrechen; der Mohr Othello darf mit größerem Recht der Liebe seiner Gattin mißtrauen, und der dicke Fleischklumpen John Fallstaff vom Humor des Materialismus übersprudeln. Shakespeare unterläßt es überhaupt selten, uns die äußere Erscheinung seiner Helden auszumalen. So schildert Ulysses uns die treulose Kressida:

An ihr spricht alles, Auge, Wang' und Lippe,
Ja selbst ihr Fuß; der Geist der Lüsternheit
Blickt vor aus jedem Glied und Schritt und Tritt.

Indes würde eine Beschränkung der Motivierung auf das Temperament, die Naturanlage, das Körperliche die Poesie zu einem einseitigen Realismus verleiten, wie er sich in vielen Werken der neuen französischen Schule und ihrer Nachahmer ausspricht und sogar die anatomische und pathologische Wissenschaft an die Stelle der dichterischen Anschauung und Erfindung setzt. Auf der anderen Seite kann die psychologische Motivierung in ein gesuchtes Raffinement verfallen, welches bald das Abweichende und Ungewöhnliche, bald das Allzufeine und Verwickelte mit Vorliebe ausmalt. Wir erinnern nur an die Motivierung in Hebbels „Maria Magdalena" und besonders in seiner „Julia." Wir können uns in die Handlungsweise dieser Charaktere nicht hineindenken, weil sie zu sehr der Sitte und dem natürlichen Empfinden widerspricht. Welch ein grenzenloses Raffinement liegt in dem Benehmen einer Klara, die ihre Jungfräulichkeit aus Berechnung opfert, um sich die Treue des Geliebten zu sichern! Abgesehen davon, daß diese Berechnung nicht gerade von scharfem Verstande zeugt — welch einen Charakter, der allem Mädchenhaften widerspricht, setzt dies spekulative stuprum voraus! Wenn uns Hebbel dennoch seine Heldin als ein Wesen von zarter und schwärmerischer Empfindung schildert: so ist entweder die That, welche die Voraussetzung

des ganzen Stückes ist, unmotiviert, oder der Charakter der Heldin selbst. Noch anomaler sind alle Voraussetzungen der „Julia" — nur daß die Handlung hier sich mit jener folgerichtigen Absurdität entwickelt, die mit Notwendigkeit aus dem Zusammenwirken lauter mit Spleen und Sparren behafteter Charaktere hervorgeht.

Der Dichter thut indes wenig, wenn er nur die Folgerichtigkeit der Wirklichkeit beobachtet; die Motivierung muß selbst ideal dem Geiste des Dichtwerkes entsprechen. Die Geschichte gibt oft einen Kausalnexus an die Hand, den der Dichter nicht brauchen kann, weil ihm die ideale Würde fehlt. Das Abschreiben der Wirklichkeit würde hier nur eine Tragikomödie erzeugen. Ein Tragödieendichter, der z. B. eine Verschwörung, eine großartige Staatsaktion darstellen und dazu die Motive wählen wollte, die in der Restaurationszeit einen Plaignier zu einer Verschwörung gegen die Bourbons trieben, würde sich lächerlich machen, wie verbürgt auch immer ihre historische Wahrheit sei. Dieser Plaignier verschwor sich nämlich, wie uns Veron in seinen „Memoiren" erzählt, gegen Ludwig XVIII., weil seine Erfindung, die bottes à la hussarde, welche Kaiser Napoleon für die leichte Kavallerie anbefohlen hatte, von der Restauration wieder abgeschafft worden waren. Die Verschwörung wurde entdeckt und Plaignier hingerichtet. Eine Verschwörung mit solchem Ausgang ist ein tragischer Vorwurf; aber der Tragödieendichter kann sie nicht durch ein Verbot von Stiefelschäften und durch eine gekränkte Schuhmacherseele motivieren. Im Lustspiele und im Roman muß die Motivierung mehr ins einzelne gehen, als in der Tragödie, wo der ideale Flug der Gestalten leichter über die kleinen Zusammenhänge des realen Lebens hinwegträgt. Doch muß auch hier jede Szene motiviert sein! Die Personen dürfen nicht auf die Bühne treten, ohne daß ihr Erscheinen teils einen guten Grund hat, teils aber auch wieder als Triebrad in die Fortbewegung der Handlung eingreift. Im einzelnen haben indes auch große Tragödieendichter sich in der Motivierung nicht gerade stark bewiesen und Fehler begangen, die ein mäßiger Verstand mit Leichtigkeit entdeckt und rügt. Sophokles z. B. läßt den König Oedipus durch Kreon über den Tod seines Vorgängers Laios unterrichten. Da Oedipus schon einige Jahre an der Stelle des Laios regiert, so ist es sehr unwahrscheinlich, daß er nicht selbst über diesen Tod bereits ganz genau unterrichtet gewesen sein sollte. Diese Art der Exposition ist daher ungeschickt. Kreon teilt ihm ferner mit, daß Apollo verlangt, die Mörder des Laios sollten zur Rechenschaft und Rache gezogen werden. Es kommt daher alles darauf an, die Mörder des Laios zu entdecken. Oedipus frägt also mit Recht, ob keiner von den Begleitern des Laios,

die bei seiner Ermordung zugegen gewesen, noch am Leben sei? Als er aber erfährt, daß einer der damaligen Gefährten des Königs noch lebe, läßt er diesen nicht zu sich fordern, und selbst als er später erscheint, frägt er ihn nicht einmal danach. Das ist vollkommen unmotiviert und verstößt gegen die einfachen Forderungen des Verstandes. Freilich wäre sonst die Katastrophe des Stückes schon in der ersten Szene herbeigeführt worden!

Shakespeare ist keineswegs taktfest in seiner Motivierung, wie dies neuerdings selbst seine eifrigsten Kommentatoren, z. B. Ulrici, zugegeben haben. Wir wollen davon absehn, daß seine Personen erscheinen und da sind, ohne daß der äußere Zweck ihres Auftretens begründet wird. Dies gilt z. B. fast von jeder Hauptszene im „Hamlet," den wir uns daher als einen träumerischen Spaziergänger denken müssen, mit einer Menge von zufälligen Begegnungen. Doch diese geringe Sorgfalt in der äußeren Motivierung läßt sich leicht aus den szenischen Einrichtungen der altenglischen Bühne erklären. Bedenklicher sind die Mängel der innern Motivierung, die in Shakespeares Werken eine Menge unausgefüllte, für die ergänzende Weisheit der Kommentatoren allerdings erfreuliche Lücken lassen. Gustav Ruemelin sagt sehr treffend in seinen „Shakespeare-Studien:" „Der Dichter bemerkt es nicht, und dies ist die wesentlichste Schranke seiner Kunst, daß sich wahre Charaktere nicht in unwahre Situationen verfolgen lassen; seine Motivierung ist soweit unübertrefflich, als es sich darum handelt, dem gegebenen Charakter in der gegebenen Lage die entsprechenden Empfindungen und Worte zu leihn; daß aber die Situationen und Charaktere selbst vom Dichter innerlich zu erzeugen und harmonisch zu gestalten seien, dieser Forderung hat er selten genügt und sie sich in der Regel nicht einmal gestellt."

Shakespeare war ein Bühnendichter; ihn interessierte in erster Linie die von der Bühne herab wirkende Situation, in der sich die Charaktere scharf ausprägen. Die pragmatische Genesis der Situation, die psychologische Entwickelung der Charaktere trat für seine Zwecke in den Schatten. Wenn die heutige Shakespeare-Apotheose das Gegenteil behauptet, so muß man sie mit Entschiedenheit zurückweisen. Man braucht nicht auf seine schwächeren Dramen zurückzugehn, um die Mangelhaftigkeit seiner innern Motivierung darzulegen. Das Verhältnis zwischen Hamlet und Ophelia ist nur durch Andeutungen klar gemacht, der Wahnsinn der Ophelia ist in keiner Weise motiviert. Sie spricht verständig, mit tiefem, aber ruhigem Gefühl von der Gestörtheit Hamlets; wir sehen sie als irrsinnig wieder. Dazwischen liegt allerdings der durch den Geliebten herbeigeführte Tod ihres Vaters; aber dieser tragische Konflikt ist nur als eine höchst

beiläufige Episode von dem Dichter behandelt worden. Warum ward Ophelia wahnsinnig? Wir wissen es nicht, wir haben die innere Katastrophe nicht mit erlebt, welche ihren Wahnsinn hervorrief; was sie selbst im Irrsinn spricht, läßt verschiedene Deutungen zu; auch von dritten Personen erhalten wir keine Aufklärung. Shakespeare schuf ein rührendes Situationsbild, das von der Bühne herab wirken mußte, während es im Zusammenhang der Handlung vollständig in der Luft schwebt. Und ist es etwa anders in dem sonst weit besser gefügten „Macbeth", seiner grandiosesten und regelrechtesten Komposition? Warum wird Lady Macbeth wahnsinnig? Die Antwort ist einfach: das Gewissen ist auch in ihr erwacht. Doch so leicht darf es sich der dramatische Dichter nicht machen. Lady Macbeth sahen wir bisher nur als sehr taktfest und entschieden, als gänzlich frei von Gewissensbissen, ihren Gatten ermutigend, seine Schwachheit verspottend. Äußerlich ist nichts vorgefallen, was diese vom Wirbel bis zur Sohle geharnischte Lady aus dem Gleichgewicht bringen konnte. Eine so bedeutende und unerwartete innere Wandlung darf aber der Dichter uns nicht auf Treu und Glauben hinnehmen lassen; ein solcher Bruch des Charakters muß motiviert sein. Wir würden uns weniger wundern, wenn Macbeth, dessen innere Kämpfe, dessen visionäre Anwandlungen und Seelenzerrüttung wir mit angesehen, dem Wahnsinn verfiele; doch von dieser stets vollbewußten, charakterfesten Lady können wir es nicht erwarten, so wenig wir die psychologische Möglichkeit leugnen, die der Dichter uns eben beweiskräftig hätte vorführen sollen.

Doch auch die Situation selbst, der Vorgang auf der Bühne, ist von Shakespeare keineswegs immer so überzeugend motiviert. Wir brauchen nur an die vielbesprochene Szene zwischen Richard und Anna im ersten Akt von „Richard III." zu erinnern: eine Szene, die neuerdings erst wieder begeisterte Anwälte gefunden hat. Diese Liebeswerbung auf offener Straße, an der Leiche des Ermordeten, von seiten eines verhaßten und häßlichen Mannes, ist ein sinnloser auf die Spitze getriebener Bühneneffekt und mehr eine Satire auf das weibliche Geschlecht, als ein Triumph für die gewinnende Beredsamkeit des Bösewichts. In der Motivierung ist hier durchaus keine Steigerung; es ist das eine Motiv, die geheuchelte Liebe Richards zu Anna, das hier breitgetreten wird und nachdem es anfangs wirkungslos verbleibt, gegen den Schluß hin die grotesk überraschende Wirkung ausüben soll.

Auf der sorgsamen Motivierung beruht die Korrektheit der Komposition, der klare und übersichtliche Zusammenhang. Höher als die bloße Korrektheit steht der Rhythmus, welcher die harmonische Bewegung der

LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIF.

Gruppen ist. Durch ihn gewinnt die Gliederung des Kunstwerks eine taktvolle Lebendigkeit. Der Fortgang der Handlung und ihre regelmäßig wiederkehrenden Ruhepunkte, die Entgegenbewegung ihrer einzelnen Glieder, die verstärkt als Bewegung ganzer Gruppen wiederkehrt, die epische und dramatische Stimmenführung und Stimmenverflechtung, der Fugengang, die scheinbare Selbständigkeit der einzelnen Glieder, die aber dennoch durch den beharrlichen Grundgedanken einheitlich gefesselt werden, das Fortschreiten der einen Gruppe während des Zurückbleibens der andern, Trennungen, die eine neue Vereinigung, Lösungen, die eine neue Spannung vorbereiten: das alles gehört der inneren Rhythmik des künstlerischen Organismus an, jener Musik, die der Genius in sich selbst trägt, und deren sanftwirkendes Gesetz er fast unmerklich durch seine Schöpfungen ausgießt. Den Zauber merkt man wohl, doch nicht, woher er kommt — und nur der feingebildete Sinn kann sich Rechenschaft geben von den Ursachen der harmonischen Wirkung. Shakespeare, so mangelhaft seine Motivierungen sind, war doch ein Meister dieser Rhythmik. Indem er es liebt, einen Grundgedanken an mehrere Gruppen zu verteilen, gewinnt er in seinen Dramen Raum für eine wechselnde Fort- und Gegenbewegung derselben, bis er die getrennten Flüsse der Handlung zu einem majestätischen Strom vereinigt, der die Grundidee in voller Klarheit spiegelt. Vischer hat in seiner „Ästhetik" den rhythmischen Gang in „König Lear" mit gewohnter Feinfühligkeit nachgewiesen — man könnte ihn ebenso im „Kaufmann von Venedig," in „Maß für Maß," auch in Schillers „Maria Stuart" nachweisen. In der Lyrik zeichnen sich die Odendichter, besonders Pindar, durch eine kühne Rhythmik des Gedankens aus.

Eine nähere Darstellung der Kompositionsgesetze werden wir erst bei dem Epos und Drama geben, da sie, verschieden in diesen Hauptgattungen, dort erst größere Bestimmtheit gewinnen. Dagegen müssen wir jetzt das Gewand, in welches die Dichtkunst sich hüllt, näher ins Auge fassen. Das Vehikel der dichtenden Phantasie ist die Sprache — die dichterische Technik beruht wesentlich auf ihrer Behandlung. Nur der Genius gibt ihr das Gepräge; aber die Kenntnis des dichterischen Ausdrucks, der Figuren und Bilder, der Verskunst und des Reimes lehrt uns erst seine gesetzgebende Macht würdigen, während sie auch für das eigene Schaffen eine bewußte und tiefere Gesetzmäßigkeit hervorruft.

Drittes Hauptstück.

Die Technik der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Das dichterische Wort.

„Die Wahl treffender und edler Ausdrücke fesselt und bezaubert die Hörer und verleiht zugleich Größe, Schönheit, Frische, Gewicht, Kraft und Energie." Diese Worte Longins (Über das Erhabene, K. 30) weisen darauf hin, daß die rednerische, noch mehr aber die dichterische Kunst vorzugsweise von der Wahl des Ausdruckes abhängig ist. Der Ausdruck aber läßt sich zuerst als einzelner ins Auge fassen, als dichterisches Wort, ehe wir ihn im Zusammenhang der Worte, als dichterische Wendung, betrachten.

Neuerdings, besonders seitdem die Alliterationen in der Poesie wieder eine so große Rolle spielen, hat man sich viel mit einer „Lautsymbolik" und „Lautmalerei", mit der malerischen Bedeutung der einzelnen Konsonanten, der charakteristischen stimmungsvollen der einzelnen Vokale und Diphthonge beschäftigt. Diese Auseinandersetzungen der epischen Verskünstler und der Verherrlicher des Wagnerschen Nibelungentextes sind sehr oft in die willkürlichsten Spielereien verfallen; gegen sehr viele der angeführten Beispiele, die mit Beweiskraft ausgerüstet sein sollen, kann man ebensoviele setzen, die das Gegenteil beweisen und nur hin und wieder ist ausschließend Richtiges getroffen. Die „Poetik" mag die Konsonanten und Vokale der Grammatik überlassen und mit dem „Wort" ihre Auseinandersetzungen beginnen.

Vor dem Genius liegt der Sprachschatz offen da — er kann aus ihm wählen, er kann ihn bereichern; denn er hat das Recht, die Sprache fortzubilden, weil in ihm die schöpferische Kraft ruht. „Er lockt der Sprache

Zierden ab, daß alle Welt erstaunet," wie Platen schön und treffend sagt. Wer den Bildungsgang der Sprache verfolgt, wird auf eine Menge von Wörtern stoßen, bei denen nur das Dichtertalent zu Paten gestanden. Das Wort: „furchtlos" z. B. ist jetzt bei uns so vollkommen eingebürgert, daß wir uns wundern, es irgendwo als ein neugeschaffenes bezeichnet zu finden. Gottsched aber erwähnt es noch als ein glückliches Wagnis Simon Dachs, der es in dem Vers:

Und man sollte furchtlos stehen?

zuerst in die deutsche Sprache eingeführt.

Der Sprachschatz enthält eine Menge geprägter Münzen, bei denen der Prägstock des Dichters nicht thätig war, und die auch keinen poetischen Kurs gewinnen können. Hierzu gehören zunächst die Fremdwörter, die in der deutschen Dichtersprache nur ein sehr beschränktes Gastrecht finden dürfen. Ohne dem blinden Eifer einer Sprachreinigung zu huldigen, welche das Fremdwort auch aus unsern prosaischen Werken und dem Gebrauch des Lebens verbannen will, wo wir mit dem Wort in der Regel auch den bestimmten Begriff verlieren: muß man doch zugeben, daß die Reinheit der poetischen Diktion durch den Gebrauch der Fremdwörter in ungehöriger Weise getrübt wird. Wohl gibt es Fremdwörter, die ebenso unentbehrlich, wie eingebürgert sind, und die daher auch der Dichter nicht vermeiden kann; doch die größere Mehrzahl derselben verfällt in der Poesie mit Recht dem Strafgerichte der Puristen. Unsere Klassiker haben sich vom unnöthigen Gebrauch der Fremdwörter nicht freigehalten, was bei ihnen um so weniger auffällt, als sich durch Schillers und Goethes Dichtungen eine ganze Kette mythologischer Namen zieht; denn wo beständig vom „Orkus" die Rede ist und sogar statt des Himmels sich der „unbewölkte Zeus" in den Fluten spiegelt, da fallen Ausdrücke, wie „Sphäre, Äther, Element" weniger auf. Goethe läßt den Faust von „neuen Sphären neuer Thätigkeit" sprechen. Schiller sagt: „Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre," spricht vom „Symbol des Schönen und des Großen," „von der heil'gen Sympathie, der das Unsterbliche erliegt," von dem „Ideale," vor dem die beschämte That mutlos fliehen soll. Gerade diese Fremdwörter haben etwas Ödes und Totes; denn sie sind abstrakte Schatten aus dem Orkus der philosophischen Terminologie. Unsere neueren philosophischen Poeten, Sallet, Jordan, Titus Ulrich u. a., haben sich ebensowenig vor dem Gebrauche solcher Kunstausdrücke gehütet, und wir können hierher auch mit gleichem Rechte die deutschen Wendungen rechnen, welche Hegel zu Schlagwörtern seiner Philosophie gestempelt: das Fürsichsein, Ansichsein, Außersichsein, bei denen die Muse ein Recht

hat, außer sich zu geraten, wenn sie ihnen in einer Dichtung begegnet denn sie sind ebenso unschön wie unsinnlich! Je freier der ideale Stil der Dichtung von Fremdwörtern, desto geläuterter ist seine künstlerische Haltung. Dennoch lassen wir hier eine Ausnahme gelten; es ist die exotische Schilderung, wo die Angemessenheit des Kolorits selbst die fremdklingenden Worte zu erfordern scheint, wo diese wie mit einem würzigen Hauch die Dichtung durchziehen. Wir denken hier vorzugsweise an Freiligrath, der diesen Fremdlingen noch dadurch eine besondere Auszeichnung zu teil werden läßt, daß er sie zu Reimen verwendet. Im Gegensatz gegen die abstrakte Verschwommenheit der philosophischen Fremdwörter geben diese eine schärfere Bestimmtheit und haben überdies eine Entschuldigung für sich, daß die deutsche Sprache keine Worte hat, um sie zu ersetzen. Wenn Freiligrath sagt:

Und sehet: noch ein Schemen,
Ein Kämpfer auf dem Nil,
Ein Führer von Triremen,
Der unter Cäsar fiel!

so bezeichnet dieser Ausdruck in ganz bestimmter Weise und sonst unerreichbarer Kürze das römische Ruderschiff; auf der anderen Seite bedarf er für das ungelehrte Publikum eines Kommentars. Solche Ausdrücke lassen sich nur gebrauchen, wo sie sich selbst erklären.

Es gehört große Kunst dazu, Wörter, die eine Spezialität der Marine, des Krieges, der Volks- und Erdkunde ausdrücken, so anzuwenden, daß der Ausdruck nicht seinen dichterischen Adel einbüßt. Freiligrath besitzt meistens diese Kunst. Doch treibt er ebenso oft einen überflüssigen Luxus mit Fremdwörtern, wo sie nichts zur Charakteristik beitragen, nicht den Zauber des Kolorits erhöhen, z. B.

nur noch durch diese Schleuse,
Und deinen Kupferbauch umplätschert das Bassin!
Wie sich auf dem Verdeck die rüst'gen Lootsen drängen!
Zur Arbeit singen sie; — einfach, mit rauhen Klängen
Schallt übers Wasser der Refrain.

Die Länder- und Völkernamen, die Freiligrath in seine Verse gewebt, können ebensowenig für bloße Fremdwörter gelten, wie die mythologischen Namen, die Goethes und Schillers Dichtungen durchranken.

Wie Freiligrath ein Muster für den entschuldbaren Gebrauch des Fremdwortes in der Dichtkunst: so ist es Scherenberg für den verwerflichen. Seine Hauptdichtung „Waterloo" beginnt mit den Versen:

„Jacta est alea — entweder — oder!"
Spricht der gefang'ne Cäsar der Franzosen
Auf Elba —

und charakteriſiert damit von vornherein das dichteriſche Kauderwälſch, das durch ſeine ſonſt talentvollen Dichtungen geht. Scherenberg ſtreut die Fremdwörter in einzelnen Brocken in ſeine Verſe, aber nur in den humoriſtiſchen Teilen des Werkes läßt ſich dieſe abſichtliche Sprachmengerei rechtfertigen.

Was der ernſten Muſe verſagt iſt, das gerade kommt der komiſchen zu ſtatten. Das mit Geſchick angewendete Fremdwort iſt ein Hauptträger der komiſchen Wirkung, und zwar nicht bloß da, wo es die Sprachmengerei zu verſpotten gilt, wie in Rachels und Laurenbergs Satiren:

Ein braver Kapitän, ein alter Freiersmann,
Hub ſeinen Mengelmuß mit dieſen Worten an:
La Maître machet mir en façon der Franzoſen
Für gut contentement ein paar geraumer Hoſen,
Ich ſelber bin mir gram, mir knorrt der ganze Leib,
Daß ich jusqu' à présent muß leben ohne Weib.
Was hab' ich nicht gethan? Was hab' ich nicht erlitten,
O Clorjs, dein amour und Schönheit zu erbitten?
Weil dein Eclat ſoweit die andern übergeht,
Wie wenn ein Diamant bei einem Kieſel ſteht.
Soleil de notre temps, o Auszug aller Tugend!
O himmliſcher Trèsor! u. ſ. f.

Rachel, der Poet.

Die deutſchen Dramatiker haben ſich in den verſchiedenſten Epochen unſerer Litteratur dieſe komiſche Wirkung nicht entgehen laſſen. Andreas Gryphius läßt in ſeinem „Horribilicribifax“ ſowohl den Helden des Stückes, als ſeinen Gegner Daradiridatumdari das Franzöſiſch, Spaniſch und Welſch durcheinander miſchen, während der Schulmeiſter Sempronius Griechiſch und Lateiniſch im Übermaß in ſeine deutſche Rede wirkt; Leſſings Riccaut da la Marlinière radebrecht deutſch und franzöſiſch mit komiſcher Wirkung durcheinander und hat in der neueſten Zeit an Gutzkows Königslieutenant Thorane einen Nachfolger gefunden, deſſen Deutſch-Franzöſiſch ſtets einen leiſe komiſchen Anflug mit ſich führt, aber dort, wo es ernſtere ſentimentale Wirkungen hervorrufen ſoll, gekünſtelt erſcheint.

Einen ebenſo undichteriſchen Eindruck, wie das Fremdwort, das unnötigerweiſe angebracht wird, macht das deutſche Erſatzwort der Puriſten, welches nicht das Produkt eines ſprachſchöpferiſchen Genius iſt, ſondern die mühſame Erfindung einer ſprachkünſtelnden Grille, wenn es ſich an die Stelle eingebürgerter Worte fremden Urſprungs drängen will. Trotz des Fremdwörterbuchs von Heyſe und des Potsdamer Sprachreinigungsvereines verfällt indes die neuere Poeſie ſelten in dieſen Fehler, den in früheren Zeiten bereits Rachel in ſeinen Satiren verſpottet. Die Thätig-

keit des Puristen ist in diesem Falle nur eine Karrikatur des Dichters, welcher neue Worte entweder durch eigene Bildnerkraft, durch einen Akt der Inspiration schafft oder ältere oder veraltete in neuen Schößlingen zu Ehren bringt. Hierüber hat schon Horaz in seiner Poetik die richtigsten Lehren erteilt*). Er hat, indem er sich auf den Vorgang des Plautus, Cato und Ennius beruft, auch für Virgil und für sich das Recht in Anspruch genommen, neue Wörter in die Sprache einzuführen, unter dem Vorbehalt, dies mit Recht mit Maß in Anwendung zu bringen; er hat auf der anderen Seite die organische Entwickelung der Sprache selbst, die er mit dem Laubwalde vergleicht, der zuerst die ältesten Blätter verliert, im Lenz sich aber jugendlich mit frischem Schmuck erneuert, in ihrem Wesen richtig erkannt und als den Wächter dieser ganzen sprachlichen Fortbildung, mag sie nun vom dichterischen Talent oder vom nationalen Genius selbst ausgehen, den Sprachgebrauch hingestellt:

si volet usus,
Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi**).

Daß alte Wurzeln neue Stämme, alte Stämme neue Zweige, Blätter und Blüten treiben, ist das gute Recht der sprachlichen Entwickelung. Der Dichter kann manches ältere Wort durch glückliche Anwendung wieder zu Ehren bringen, wie es in vielen Fällen das Vorbild Goethes beweist und wie es auch neuerdings Jordan in den „Nibelungen" oft mit großem Geschick versucht hat. Dagegen ist die romantische Schule, besonders Fouqué, in eine widerliche Manier verfallen, indem sie, minniglich und reckenhaft, altdeutsche Wörter unverändert aufnahm, um damit ihre Dichtungen in einer mittelalterlichen Weise aufzustaffieren, welche dem Genius unserer Zeit widerspricht. Auch Redwitz in seiner „Amaranth" und selbst Fontane und andere in altdeutschen Balladen befleißigen sich oft einer Ausdrucksweise, die an die alten gotischen Burgen und Kapellen erinnert. Den Höhepunkt altdeutscher Manieriertheit bezeichnet der Nibelungentext Richard Wagners. Ebensowenig ist der Chronikenstil in den historischen Romanen von Wilibald Alexis und Stifter zu billigen, durch den zwar ein naiv treuherziger Ausdruck erreicht wird, aber auf Kosten der höheren künstlerischen Ausbildung der fortgeschrittenen Sprache.

*) Hor. de poet. 46—72.

**) Vergl. auch Hor. ep. lib. II. 2. v. 116—119.

Proferet in lucem speciosa vocabula rerum,
Quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis
Nunc ritus informis premit et deserta vetustas;
Adsciscet nova, quae genitor produxerit usus.

Einen eigentümlichen Versuch, archaistischen Wendungen Geltung zu verschaffen und seinen Erzählungen aus dem deutschen Altertum dadurch ein originelles Kolorit zu geben, hat Gustav Freytag in „Ingo und Ingraban" gemacht. Das Kolorit erscheint aber gemacht, forcirt, ja die Ausdrucksweise streift scharf an das Komische. Ausdrücke wie „leidvoll, unhold" und ähnliche kann man noch hinnehmen, obgleich ihre häufige Anwendung der Sprache etwas Forciertes gibt; aber Wendungen, wie: „Die Scham klemmt ihnen die Beine," „sein Antlitz strahlt mairötlich zur Freude des Volkes"; die „Männererde" u. a. machen den Eindruck des Erzwungenen und Unnatürlichen.

Da jede Sprache in verschiedene Dialekte zerfällt, so entsteht die Frage, inwieweit die Dichtung sich des einen oder anderen Dialektes bedienen darf? Als Grundsatz muß es wohl feststehen, daß die Dichtung sich in jener Sprache der geläuterten Bildung zu bewegen hat, welche von allen provinziellen Anklängen frei ist. Denn erst in ihr hat der Genius der Sprache jenen Höhepunkt erreicht, wo er alle Besonderheit abstreift, um einen harmonischen Spiegel des Gedankens zu schaffen; sie erst ist das Palladium der nationalen Einheit. Nur in einer Sprache, in der die Nation sich als Ganzes fühlt, können dauernde Schöpfungen des Genius niedergelegt werden.

Die Ausnahme von dieser Regel kommt besonders der komischen Dichtung zu statten. Die Komik dringt überall auf die speziellste Bezeichnung; sie geht bei der Charakteristik viel weiter ins einzelne, als die ernste Dichtung. Sie kann sich des Dialekts trefflich bedienen, um einem Charakter dadurch ein schärferes Gepräge der Eigentümlichkeit zu geben, um ihn durch den Kontrast humoristisch hervorzuheben. Shakespeares Kapitän Fluellen im „Heinrich V." ist ein Beispiel hierfür, welches sich spätere englische Lustspieldichter zu nutze machten — wir erinnern nur an den schottischen Anflug, durch den Sir Pertinax Macsycophant in Macklins „the man of the world," an den nordenglischen Dialekt, durch den John Mordy in Cibbers „the provoked husband" sich gleich in charakteristischer Weise einführen. Auch die englischen Romanschriftsteller, wie Walter Scott, Dickens, bedienen sich oft des Dialekts bei komischen Nebenfiguren. Die deutsche Posse ist meistens lokaler Art und daher ganz in den Humor dieser Dialekt-Unterschiede getaucht. Wir haben vorzugsweise Wiener und Berliner Possen, in denen der lokale Ausdruck jovialer Gemütlichkeit und naseweiser Kritik vortrefflich durch die Eigentümlichkeiten des betreffenden Dialektes unterstützt wird. Holtei erreichte in seinen „Wienern in Berlin" durch den Kontrast beider Dialekte eine humo-

ristische Wirkung. Lokale Witzblätter, wie der „Kladderadatsch," die „fliegenden Blätter" in München, die Witzblätter in Wien sind ebenfalls auf die Ausbeutung dieses volkstümlichen Sprachschatzes angewiesen, der durch seine bunte wechselnde Einkleidung dem Witz Frische und Neuheit verleiht und ihm überhaupt einen eigentümlichen aromatischen Beigeschmack gibt. Wenn man dagegen in ernsten und sentimentalen neuen Dorfgeschichten von Auerbach, Ludwig u. a. überall auf Provinzialismen stößt, die mit übertriebenem Behagen ausgebeutet werden, so kann man darin nur einen Verstoß gegen den guten Geschmack und eine bedrohlich hereinbrechende realistische Barbarei finden. Ganz im plattdeutschen Volksdialekt sind die humoristischen Romane von Fritz Reuter geschrieben, welche sich einer ungemeinen Beliebtheit erfreuen. Im ganzen fällt in ihnen die Eigentümlichkeit des Dialekts mit der Eigentümlichkeit der ganzen Darstellungsweise glücklich zusammen, wie überhaupt der Autor frischen Humor und erquickliche Laune besitzt. Gleichwohl ist vor der Überschätzung derartiger Werke zu warnen, die immerhin eine Reaktion gegen den Fortgang unserer sprachlichen Entwickelung bezeichnen oder mindestens nur der Pflege untergeordneter provinzieller Sondertümlichkeit zugute kommen.

Eine zweite Ausnahme von der oben aufgestellten Regel läßt sich für eine Art lyrischer Poesie, für das Volkslied geltend machen. Jeder Dialekt hat etwas Naturwüchsiges, das dem ursprünglichen Quell des Gemüthes nahe zu liegen scheint. Die niedern Stände überhaupt leben und weben in dieser provinziellen Bestimmtheit des Ausdruckes; die Naivetät der Empfindung scheint sich in ihr am glücklichsten abzuspiegeln. Der Dialekt hat etwas Knospenartiges, Mädchenhaftes; der nur halb erschlossene Genius der Sprache schlägt in ihm sein träumerisches Auge auf. Dieser ahnungsvolle Reiz hat neuerdings einige Dichter bestimmt, den Dialekt zum Gewand einer volkstümlichen Lyrik zu wählen, deren Bedeutung freilich auf die Landesgrenzen beschränkt ist, innerhalb deren er das herrschende Idiom ist. Hebels „allemannische Gedichte" haben den schwäbischen, Holteis „schlesische" den schlesischen, Klaus Groths „Quickborn" den niederdeutschen zur Einkleidung einer Liederdichtung gewählt, die manche liebliche Blüten getrieben. Doch ist ebenso oft mit dieser waldfrischen Ursprünglichkeit des Dialektes in süßlicher Weise kokettiert worden; man hat ihre Berechtigung überschätzt und wohl gar die einzig echte Poesie in den oft stammelnden Naturlauten der Volkslyrik gesucht.

Wenn wir nun im einzelnen erwägen wollen, wie der dichterische Ausdruck Kraft und Grazie durch das bloße Wort gewinnt: so werden wir zunächst das Hauptwort und Beiwort ins Auge fassen müssen.

Das Hauptwort scheint als feste abgeschlossene Form der schöpferischen Thätigkeit des Poeten nur einen geringen Spielraum zu bieten. Er wird zunächst jene urkräftigen, abstrakten Bildungen, besonders mit der Endung: ung zu vermeiden haben, die in unserer neuen orientalischen Lyrik eine allzugroße Rolle spielen*). Es fehlt ihnen alle sinnliche Anschaulichkeit! Dagegen haben die mehr aktiven, von Zeitwörtern gebildeten Hauptwörter wie z. B. Berater, Thäter, Erhalter, Kraft und Frische:

Harret, bis im Morgenwinde eure Turbanfedern flattern —
Morgenwind und Morgenröte werden ihnen zu Bestattern.
Freiligrath.

Ich rechte nicht mit dir, o Sommer,
Du kannst die Gaben deiner Huld
Nicht sparen für den später Kommer,
Was er versäumt, ist seine Schuld.
Felix Dahn.

Ihrer Spur folgt die Hyäne,
Die Entweiherin der Grüfte!
Freiligrath.

Schöpfrin, Entfalterin
Himmlischer Zier
Stehst du, Gestalterin,
Muse vor mir.
Oder du Liebe,
Einigerin,
Irdischer Triebe
Reinigerin.
Rückert.

Es liegt hierbei eine Personifikation zu grunde, welche die Sprache selbst vollzieht, und die der Dichtung zugute kommt. Auch fließt hier gerade ein ergiebiger Born für neue Wortbildungen, welche aus alten Stämmen zwangslos herauswachsen**). Doch hat auch das scheinbar spröde Hauptwort eine Seite, wo es sich für dichterische Neubildungen gefügig erweist. Seine Fähigkeit, durch die Zusammensetzung mit andern Hauptwörtern neue Wörter zu bilden, ja selbst Nebenbestimmungen als gleich-

*) Auch Platen ist nicht frei davon. Er sagt z. B.:
der Elemente Bildungen zerfließen (Rom. Oedipus)!
Die Schlußparabase dieser Komödie wimmelt von solchen abstrakten Wörtern.

**) Die Wirkung der Diminutivbildungen, das Niedliche, Zierliche tändelnd zu schildern, hat Rückert in dem Gedicht: „Die Görtin im Putzzimmer", aufs glücklichste erreicht. Selbst die Häufung der Diminutive ist hier nicht störend: Nischchen, Zellchen, Tischchen, Gestellchen, Schreinchen, Quästchen, Steinchen, Käfstchen, Ringelchen, Kettchen, Dingelchen, Blättchen, Nädelchen, Häckchen, Fädelchen, Fleckchen, Wickelchen, Schleifchen, Zwickelchen, Streifchen ꝛc.

berechtigt in sich aufzunehmen, verleiht dem Ausdruck ebenso Reichtum, wie Energie. Daß sich diese Fähigkeit soweit erstreckt, um selbst die Spielereien des aristophanischen Humors nachahmen zu können, hat Platen im „Oedipus" gezeigt:

Nie will ich einen Oedipus,
Ich selbst erfinden, zeigen euch, wie jener Mensch
Es hätte machen sollen, ein historisches
Vorzeitsfamilienmordgemälde bühnenhaft
Dem Publikum vorbeizuführen.
Ja, wo wäre denn
Dekorationsveränderung und sonstige
Freischützkaskadenfeuerwerkmaschinerie.

In diesen kühnen komischen Zusammensetzungen liegt eine Kraft, welche einen ganzen Satz in die Einheit eines Wortes zusammendrängt. Der ernstere Stil der Dichtung wird oft manieriert durch zuweit gehende Zusammensetzungen. „Riesenbücherrollen" (bei Hamerling), Siegessturmgewog (bei Geibel) sind kaum zu billigen, ebensowenig ungewöhnliche Zusammenfügungen von Hauptwörtern: Schindelgewirbel, Trümmergestäub (Scheffel).

Keine Dichtung gewährt interessantere und reichere Belege für die Bedeutung dieser Wort-Zusammensetzungen, als Goethes „Faust." An der Neuheit, Frische und Energie des Ausdruckes, die uns aus dem ersten Teil entgegenweht, haben sie einen wesentlichen Anteil. Dagegen zeigen gerade die mühseligen Wort-Komposita des zweiten Teiles, wie die Hand des Dichters erlahmt und zu solchen kühnen Griffen unfähig geworden ist. Hier zeigt es sich, wie das Hauptwort in seinen Zusammensetzungen sogar für den ganzen Stil charakteristisch werden kann, indem sich ebenso die glückliche Dichterkraft der Jugend, wie die manierierte Ohnmacht des Alters in ihnen ausprägt.

Man vergleiche die folgende Sammlung solcher Wörter aus dem ersten und zweiten Teile:

Erster Teil: Gnadenpforte, Dichterhöhe, Brudersphäre, Wettgesang, Donnergang, Paradieseshelle, Sphärenlauf, Wirkenskraft, Wissensqualm, Freudebeben, Flammenbildung, Lebensfluten, Thatensturm, Spiegelflut, Erdensonne, Jugendmacht, Teufelsfaust, Riesenfichte, Nachbaräste, Nachbarstämme, Gedankenbahn, Feuerpein, Blend- und Schmeichelkräfte, Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk.

Zweiter Teil: Erfüllungspforte, Wechseldauer, Doppelzwerggestalt, Glitzertand, Blitzeswerk, Geister-Meister-Stück, Bücherkruste, Krächzegruß, Flügelflatterschlagen, Zitterwogen, Glanzgewimmel, Alt-Wälder, Flüsterzittern, Säuselschweben, Gezwergvolk.

Welche gesetzgebende Schöpferkraft in den Bildungen des ersten, welche Verknorpelungen des Stiles in denen des zweiten Teiles!

Aus diesen Beispielen ersehn wir zugleich die größere Prägnanz, die der Ausdruck durch solche Zusammensetzungen gewinnt. Teils werden sie durch eine Verbrüderung von Substantiven gebildet, wie Sphärenlauf, für Lauf der Sphären, Wissensqualm für Qualm des Wissens, und gewinnen durch Aufnahme des Genitivs an Kürze und Kraft; teils sind es adjektivische Bestimmungen, die sich in morganatischer Ehe an das Substantivum antrauen lassen: Brudersphäre für brüderliche Sphäre, Riesenfichte für ries'ge Fichte, Spiegelflut für spiegelnde Flut, Blend- und Schmeichelkräfte für blendende und schmeichlerische Kräfte. Eine unglückliche Bereicherung dieser Flora gibt das Wort „Alt-Wälder" im zweiten Teile des „Faust" für „alte Wälder." Diese Abbreviaturen des Ausdruckes, die aus der Standeserhöhung des Adjektivums hervorgehn, geben ihm eine große Schlagkraft. Noch größer ist die der Antithese, wenn die beiden vereinigten Wörter zugleich entgegengesetzt sind: z. B. Erdensonne. Wechselbauer im zweiten Teile klingt gesucht. Goethe liebt es auch, zwei neue Reiser auf einen Wortstamm zu impfen: Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk, wobei das erste in der Regel mehr vom zweiten ins Schlepptau genommen wird, so daß man die Kühnheit der Zusammensetzung z. B. Lockwerk überhört. Nach dem Vorbild des zweiten Teils von Goethes „Faust" sind einige Dahnsche Wortkompositionen gebildet: „Nun ist Voll-Winters Herrschezeit."

Noch wichtiger für die dichterische Diktion als die Wahl des Hauptwortes ist die des Beiwortes, in welchem sich der eigentliche Zauber der Phantasie und Empfindung und die spezifische Kraft jedes einzelnen Talentes ausspricht.

An den Beiwörtern kann man Homer und Pindar, Aeschylos und Sophokles, Virgil und Horaz, Schiller und Goethe, Heine und Lenau unterscheiden. Schon der alte Stesichorus ist wegen des geschickten Gebrauchs der Beiwörter für den anmutigsten Poeten gehalten worden. Ein Beiwort, das eine einfache Bestimmung einfach ausdrückt, kann dennoch eine große Kraft der Bezeichnung, eine große Innigkeit der Empfindung ausdrücken. Goethe liebt solche Adjektiva: hoch, reg, sanft, dunkel, schwer; hohe Gestalten, rege Gipfel, sanfte Pfeile, dunkles Laub, schwere Wolke.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldoraugen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht.
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht!

Wie einfach sind die Beiwörter in diesem Vers gewählt, und wie geben sie doch durch ihre Zusammenstellung ein stimmungsvolles Bild! Auch gefällig, anmutig sind Lieblingsbeiwörter dieses Dichters! Spiegelt sich in ihnen nicht ganz die plastische Klarheit seiner Seele und seines Stiles? Ähnlich singt Geibel:

Ich möcht ein Lied ersinnen,
Was diesem Abend gleich,
Und kann den Klang nicht finden,
So dunkel, mild und weich.

In Heines Liedern finden sich ebenfalls einfache Beiwörter, welche von einem großen Reize der Stimmung begleitet sind. Doch wiegen hier die sinnlichen vor, nicht in Goethes plastischem, sondern in stoffartigem Sinn: süß, weich:

So schwebt mir vor ein süßes
Anmutig liebes Bild.

Mädchen mit dem roten Mündchen,
Mit dem Äuglein süß und klar.

In den Armen meiner Kön'gin
Ruht mein Königshaupt so weich.

Im Kontrast damit drückt er sein Unbehagen durch Wörter wie dumpf, wund, elend aus! Liebesluft und Lebenssattheit, der Grundzug seiner Gedichte, prägt sich in seinen Lieblingsadjektiven aus. Doch hat er mit Goethe den Vorzug gemein, daß er dem einfachsten Beiwort oft eine prägnante Stellung zu geben weiß, z. B.:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin!

Ganz abweichend von diesen beiden Dichtern liebt Schiller abstrakte Beiwörter, wie edel, sittlich, herrlich, ewig, schrecklich, zärtlich, himmlisch, Beiwörter, welche den idealen Charakter und das sittliche Pathos seines Dichtens treffend repräsentieren. Wo er aber schildert, häuft er die Synonyma in einer fast unschönen Weise:

Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
Sich regt' in dem furchtbaren Höllenrachen,
Schwarz wimmeln da, in grausem Gemisch
Zu scheußlichen Klumpen geballt,
Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
Des Hammers gräuliche Ungestalt,
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne!

Lenau wiederum liebt Beiwörter, wie still, stumm, trüb, traut, dunkel, in denen sich die Melancholie seiner Seele malt.

Alle diese Beiwörter fördern direkt die Anschaulichkeit und die

Stimmung. Hierher gehören auch die stereotypen Beiwörter Homers: die rosenfingrige Eos, die blauäugige Athene, der blondgelockte Menelaus u. s. w. Eine größere Wirkung als diese einfachen Adjektiva bringen diejenigen hervor, in denen eine Metapher latent ist. Wir können jene Adjektiva der Bezeichnung, diese Adjektiva der Beziehung nennen. Hier handelt es sich nicht bloß um ein epitheton ornans, um eine plastische, sinnliche, sittliche Bezeichnung; das Adjektivum trägt hier nicht bloß die Fackel, um das Substantivum zu beleuchten; es steht sogar im offenen Widerspruch mit seinen Eigenschaften und wird ihm nur durch einen kühnen Machtspruch des Dichters beigegeben, welcher dann dem Substantivum eine Bedeutung unterschiebt, die ohne Zusammenhang mit seinem eigentlichen Wesen ist und sich gleichsam nur als ein Reflex aus der ganzen Situation, aus dem ganzen Gedanken auf dasselbe ergießt. So wenn einem sinnlichen toten Ding eine geistige Eigenschaft untergeschoben wird. Heine sagt:

Und das ist ein Drehn und Winden
Vor den buntbemalten Puppen,
Und das blökt und dampft und klingelt,
Und die dummen Kerzen funkeln.

In dies Beiwort flüchtet sich die Kritik des Dichters über die ganze Handlung. Es hat zu dem Substantivum, bei dem es steht, keine andere Beziehung, als daß es dasselbe mit zum Träger des Gedankens macht. Goethe spricht vom „stolzen Licht," daß der Mutter Nacht den Vorrang streitig macht, von den „süßen Rosen." Shakespeare ist reich an solchen beziehungsreichen Beiwörtern:

Ich rat euch lieber, in den keckſten Farben
Der Luft zu kommen.

Kaufmann von Venedig.

Welch' eine Bürgerfrau nenn' ich mit Namen,
Wenn ich behaupt', es tragen Bürgerfrau'n
Der Fürſten Aufwand auf unwürd'gen Schultern.

Wie es euch gefällt.

Denn über meinem Haupt erſcheineſt du
Der Nacht ſo glorreich, wie ein Flügelbote
Des Himmels dem erſtaunten, über ſich
Gekehrten Aug' der Menſchenſöhne, die
Sich rücklings werfen, um ihm nachzuſchaun
Wenn er dahinfährt auf den trägen Wolken.

Romeo und Julie.

Die trägen Wolken (lacy-pacing clouds) sind es hier nur im Gegensatze zu dem beschwingten Boten des Himmels (winged messenger)! Um-

gekehrt kann das Adjektivum der Beziehung eine sinnliche Eigenschaft einem geistigen Subjekt unterschieben. Einige Wendungen dieser Art sind so gebräuchlich, daß man das Metaphorische dabei übersieht, z. B. glühende Leidenschaft, heller Sinn, brütender Gedanke, unergründlicher Schmerz. Dingelstedt spricht von strohbedeckter und begnügter Stille, Shakespeare von frostiger Warnung (Richard II.), von verwirrten Tagen und faulen Zeiten (Heinrich IV.):

O glänzende Zerrüttung, gold'ne Sorge. (Heinrich IV.)

Doch eh' die Kron', um die es wirbt, in Frieden
Die Schläf' ihm deckt, da werden blut'ge Schläfen
Von zehntausend Muttersöhnen übel
Dem blüh'nden Antlitz Englands stehn, verwandeln
Die Farbe ihres mädchenblassen Friedens
In scharlach'ne Entrüstung. (Richard II.)

Hier liegt in den Adjektiven eine allegorische Kraft. Wir sehen den Frieden als ein blasses Mädchen, ihm gegenüber die scharlach'ne Entrüstung, die bluttote Kriegsfurie! Der Dichter kleidet durch die Adjektiva abstrakte Begriffe in sinnliche Farben, aber nur die Beziehungen des Gedankens machen es möglich, daß diese Haupt- und Beiwörter zusammengestellt werden. Ja das Beiwort kann bis zum Gegensatz gegen das Hauptwort fortgehn, wie z. B. Shakespeare vom „harmonischen Zwist der Töne" spricht. (Sommernachtstraum.) Die Adjektiva der Bezeichnung passen mehr für das einfache Lied und die epische Dichtung, die der Beziehung für die gedankenvollere Lyrik und das Drama.

Auch die Flora der Adjektiva läßt sich auf dem Wege der Zusammensetzungen durch Neubildungen bereichern, die allerdings nur so bildsamen und formenreichen Sprachen wie der griechischen und deutschen zu Gesicht stehn. Der Ausdruck gewinnt dadurch an Kraft und Mark. Wenn wir die Partizipien der Verben mit hinzurechnen, die meistens adjektivisch gebraucht werden und dadurch, daß sie das von ihnen regierte Objekt mit sich hineinnehmen und mit ihm ein Wort bilden, eine große Zahl von Zusammensetzungen liefern, so erhalten wir mehrere Klassen adjektivischer Komposita.

Erstens: Beiwort und Beiwort vereinigen sich zu einem Worte: blondlockig, leichtbeschwingt, heiligrot (Heine), schwarzflüglicher Tod (Euripides und Fritze), weißflügliches Kreterschiff (Euripides).

Zweitens: Beiwort und Hauptwort, und zwar kann das Hauptwort die nähere Bestimmung des Beiwortes sein, z. B. thränenfeucht für: feucht von Thränen, tauschwer (Platen) für: schwer von

Tau, duftverloren (Lenau) in Duft verloren, körpergelöst (Jensen) vom Körper gelöst, oder das Hauptwort enthält einen Vergleich: marmorblaß für: blaß wie Marmor, löwenbeherzt (Platen), beherzt wie ein Löwe, taubenmild (Heine), mild wie die Taube, schattenblaß (Große), blaß wie Schatten, mannasüß (Klein), süß wie Manna. Hierin liegt eine wesentliche Kräftigung der Anschaulichkeit des Ausdruckes, indem die Eigenschaft gleichsam mit demjenigen sinnlichen Objekt zusammenwächst, das sich vorzugsweise durch sie auszeichnet. Hierher gehören nun die aktiven Partizipien, die mit dem Akkusativ, den sie regieren, ein Wort bilden: weinstocknährend (Platen), leichenwitternd (Heine), schicksalverkündend (Euripides) und die passiven Partizipien, welche das Substantiv, von dem sie regiert werden, mit in sich aufnehmen: säulengetragen (Schiller), prophetengefeiert (Heine), reiherbefiedert (Strachwitz). Eine unglückliche Bildung dagegen ist „lichtversagte Knöchel" (Grillparzer), Knöchel, denen das Licht versagt ist: solche passiven Partizipien können kein Objekt im Akkusativ regieren und annexieren. Auch Bildungen, wie weltliebevoll, weltfreudig, weltversöhnlich (Julius Große), sind nicht zu billigen, weil hier die inneren Beziehungen zwischen den zusammengeschweißten Wörtern zu versteckt sind.

Drittens: Das Beiwort oder Partizipium nimmt eine Adverbial- oder Zahlbestimmnng in sich auf: weitgähnend, schluchtwärtslockend, dreinamig, dreigestaltete (Goethe), langausrollende Woge (Geibel).

Die meisten dieser Adjektivbildungen sind indes so gewichtig, daß sie sich für die leichteren Gattungen der Dichtkunst unbrauchbar erweisen. In einem Liede z. B. würden sie einen alle Grazie erdrückenden Eindruck machen, wie Felsblöcke, die man in einen Blumengarten gewälzt. In der Epopöe, in den Chören der griechischen Tragödie, in den Parabasen der Komödie, in den antiken und den ihnen nachgebildeten modernen Oden oder Pindarisch freien Rhythmen sind sie dagegen ganz an ihrem Platze, obwohl nicht zu leugnen ist, daß die antikisierenden Oden Klopstocks, Ramlers, Platens durch die Häufung solcher allzuwuchtigen Eigenschaftswörter, die sie meistens der Spondäen und Molossen wegen bilden, einen schwerfälligen Anstrich gewonnen haben und in einen manierierten Ton verfallen sind. Überhaupt gehört viel Takt und Geschmack, Maß und Selbstbescheidung zu diesen Neubildungen. „Grünumschränkter Plan, flügeloff'ne Erfüllungspforten" (im zweiten Teil des Faust) sind Zusammensetzungen ohne rechte Kraft. Wenn das Hauptwort, mit welchem

Je schönre Rätsel treten aus der Nacht,
Je reicher wird die Welt, die er umschließet,
Je breiter strömt das Meer, mit dem er fließet,
Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht.
Je höher streben seine Triebe,
Je kleiner wird er selbst, je größer seine Liebe.
So führt ihn in verborgnem Lauf
Durch immer reinre Formen, reinre Töne
Durch immer höhre Höhe und immer schönre Schöne,
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf.

Man weiß in der That nicht, ob jene Goetheschen Superlative oder diese Schillerschen Komparative unerträglicher sind.

Was nun das Zeitwort betrifft, so können wir uns bei seiner Betrachtung kürzer fassen. Hier ist die Hauptregel für den Dichter, Verba zu wählen, welche nicht zu abstrakt verklingen, sondern sinnliche Anschaulichkeit und Lebendigkeit haben; Zeitwörter, die für die Sinne malen, z. B. irgend einen Klang für das Ohr darstellen, indem der deutsche Sprachschatz an ihnen außerordentlich reich ist. Eine Häufung von Verben kann einen onomatopöischen Anstrich hervorbringen, wie in dem bekannten Gedicht von August Kopisch: „Die Heinzelmännchen" oder in jener Stelle der „Walpurgisnacht":

Das drängt und stößt, das rauscht und klappert,
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert,
Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt,
Ein wahres Hexenelement!

Die größere Anschaulichkeit wird erreicht, wenn das Verbum dem Subjekt, das Gedanken oder Empfindungen ausdrückt, einen sinnlichen Zustand oder eine sinnliche Thätigkeit zuschreibt:

Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein. (Goethe.)
Das Herz zerbricht in mir. (Goethe.)

oder umgekehrt, wenn einem sinnlichen Subjekt ein geistiger Zustand oder eine geistige Thätigkeit zugeschrieben wird:

Im Winde bebt das Rohr. (Lenau.)
Wo verdorrte Disteln nicken. (Sallet.)
Das Grün des Frühlings mühte
Sich mit vergeb'nen Mühn. (Rückert.)

Das Verbum gewinnt Kraft und Frische und Neuheit, wenn es die Bestimmung, statt sie als ein totes Vorwort vor das regierte Substantivum zu setzen, in sich hineinnimmt. Statt zu sagen: „des Sturmes Gesang tönt durch die glühende Wüste," ist es kräftiger, mit Lenau zu sagen:

Des Sturmes Gesang durchtönt die glühende Wüste*).

Man vergleiche in demselben Gedicht: Glauben, Wissen, Handeln:

Flog mir ans Herz, das ihm entgegendrang.
Wo uns von ihm jed' Blümchen auf der Wiese
Ein Liebeszeichen froh entgegenhält.
Erwacht und Gottes süßen Namen singt
Und aus der Brust zu ihm hinüberdringt.
Wo der Sturm, ein trunkener Sänger Gottes, dahinbraust.

Durch die Fähigkeit des deutschen Zeitwortes, mit den verschiedensten Bestimmungswörtern zusammenzuwachsen, wird es den Dichtern möglich, aus ihm eine neue und reiche Flora von Wortvarietäten zu ziehen. Über die Zusammensetzung des Partizipiums mit Hauptwörtern oder Beiwörtern haben wir schon oben bei den adjektivischen Bestimmungen gesprochen.

Was schließlich die Partikeln betrifft, so kommt ihnen in der dichterischen Rede nur ein sehr bescheidenes Plätzchen zu. Denn gerade der logische Zusammenhang, den sie bezeichnen, und der sich in der Prosa gern so klar wie möglich geltend macht, muß in der Poesie mehr herausgefühlt, als ausdrücklich angezeigt werden. Solche doktrinäre Verbindungswörter, wie daher, also, mithin, folglich, dennoch, insofern, insoweit, dagegen, weit, überhaupt u. s. f. müssen aus der Poesie gänzlich verbannt werden. Zeitbestimmungen mit als, nachdem auszudrücken, ist ebenfalls schwerfällig und undichterisch. Dergleichen Wendungen finden sich häufig in Hermann Linggs „Völkerwanderung“:

Nachdem er taglang sie zu schaun gemieden
Und endlich als er sie geheilt gewußt u. s. f.

und in „Schlußsteine“:

Ob nun dies mein Bewußtsein durch die Sinne,
Nachdem das letzte dunkle Loos sie traf,
Ins nichts dahinfließt!

*) Sallet im „Prometheus“ sagt: die Flamme mußte sie durchrasen, Gottes Odem sollte sie durchleuchten. Ähnlich sagt Jordan in den „Nibelungen“: der Deutsche durchdauert die Stürme. Ebenso Neubildungen mit ver, ent, zer: ich habe mein Leben verträumt und vertrauert (Chamisso), das Schattenbild zerflittert (Dingelstedt), mit um: umzischt von der Meerflut (Freiligrath); umflort von eitlem Glas (Lenau); umwölbt vom Portal (Geibel); der Strahl umspielt dein Haar (Geibel); mit ab: kein hirnlos Lieblingsliedlein abzuklimpern (Sallet); mit auf: aufschwirrt der Wasservögel Schar (Gottschall); mit über: Verderben überflammt den Port (Gottschall); mit empor: emporgeschnörkelt (Jordan) u. s. f. Unglückliche Bildungen dieser Art finden sich in Lindners „Brutus und Collatinus“ z. B.: damit ich dran verjammre! Das Zerwürgen zweier Herzen.

Wenn der Poet ein „je“ gebraucht, so muß er es vermeiden, ein gewissenhaftes „desto“ darauf folgen zu lassen, lieber „je“ wiederholen, nur nicht in dem störenden Übermaß, wie es die oben angeführte Stelle aus Schillers Künstlern zeigt. Die einfachste Partikel: „und“ ist wegen der Unscheinbarkeit und Leichtigkeit der Verbindung für den Dichter die günstigste, sodaß man ihre häufige Wiederholung unter dem Namen: Polysyndeton, zu den Figuren gerechnet hat. In der That machen alle guten Dichter von dieser Figur einen häufigen Gebrauch:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt. Schiller.

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise,
Und lehret die Mädchen,
Und wehret dem Knaben,
Und regt ohn' Ende
Die fleißigen Hände,
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn u. s. f.
Schiller.

Durch das Polysyndeton wird eine größere Lebhaftigkeit des Ausdruckes erreicht, die aber dann ins schleppende verfällt, wenn die einzelnen verbundenen Satzglieder zu weit gedehnt sind. Durch das Weglassen des „und“ an Stellen, wo es die Prosa ersetzen müßte, eine Figur, die man Asyndeton genannt hat, gewinnt die Rede größere Kürze und Energie:

Wandle, strebe, dulde, schweige. Zedlitz.

Er rufte mit lechzender Stimme: mich dürftet,
Rufts, trank, dürftete! bebte! ward bleicher!
Blutete, rufte .....
Klopstock.

Kochend wie aus Ofens Rachen
Glühn die Lüfte, Balken krachen,
Pfosten stürzen, Fenster klirren,
Kinder jammern, Mütter irren,
Tiere wimmern
Unter Trümmern,
Alles rennet, rettet, flüchtet,
Taghell ist die Nacht gelichtet.
Schiller.

Störend und im höchsten Grade abschwächend wirken die kleineren Verbindungswörter nun, ja, wohl u. a., wo sie ohne innere Nötigung zur Ausfüllung des Metrums gebraucht werden, am störendsten, wenn sie in die Thesis oder an das Ende der Verszeile gesetzt sind oder gar den

Reim bilden helfen. Überhaupt schließt die Anschaulichkeit und Lebendigkeit, welche der dichterische Ausdruck erstrebt, alle Wörter aus, welche nur eine syntaktische Bedeutung haben oder in der Prosa einen kunstvoll verschlungenen Periodenbau aufbauen helfen. Die dichterische Syntax ist kühn, naturwüchsig, kurz, haßt große Perioden und weitschweifige Verbindungen, liebt die Sprünge, die Lücken, läßt zu Ergänzungen Raum und kann daher die vermittelnden Partikeln ebensowenig brauchen, wie die unnötigerweise ausfüllenden Wörter.

Zweiter Abschnitt.

Bilder und Figuren.

Wie das Kunstwerk überhaupt in der schönen Mitte zwischen Geist und Sinnenwelt liegt: so strebt auch der dichterische Ausdruck diese Mitte darzustellen, indem er sowohl das Geistige versinnlicht, als auch das Sinnliche vergeistigt. Dies geschieht durch das Bild, welches daher kein müßiger Schmuck der Rede, sondern eine innere Notwendigkeit des dichterischen Schaffens ist. Das Bild ist nur die Abbreviatur dessen, was die Dichtung im ganzen und großen ist. Die ganze Sprache ist, auch in ihren abstrakten Wendungen, ein Schatz abgeblaßter Bilder, die ihre ursprüngliche sinnliche Bedeutung so verloren haben, daß man bei ihrem Gebrauch sich nicht mehr derselben erinnert, z. B. begreifen, entfalten. Ein feiner Kenner der Sprachwissenschaften, der Franzose Rivarol behauptet mit Recht die Berechtigung des bildlichen Ausdruckes auch für die Prosa. Er gibt die Scheidung zwischen der Einbildungskraft und dem Urteil nicht zu und erweist durch das Beispiel aller Sprachen, daß das Bild der natürlichste Ausdruck des menschlichen Geistes ist, der selbst in den nüchternsten Zeiten dahin zurückkehrt: auch die Abstraktionen sind Bilder, deren Ursprung man vergessen hat. Man darf die früheren Philosophen nicht nachahmen, wenn sie in ihrer einseitigen mathematischen Bildung dieser Kraft des Ausdrucks nicht mächtig waren: cet heureux pouvoir des mots, qui sillonne si profondement l'attention des hommes, en ébranlant leut imagination. Sobald der Mensch sich mehr nach innen wendet und immer neue Welten des geistigen Lebens entdeckt, überträgt er unwillkürlich die Bezeichnungen der realen Welt auf die Gegenstände jenes idealen Reiches. Derselbe Instinkt, der die Sprache in ihrem Entwickelungsgange bestimmt, bestimmt auch den Dichter in seinem begeisterten Schaffen. Er sucht nicht nach Bildern: sie strömen ihm zu, ebenso wie Vers und Reim ihn tragen, ihn

inspirieren, nicht hemmen und lähmen. Er denkt, nicht bloß in Tönen, wie der Dichter sagt, sondern auch in Bildern — Rhythmus und Reim sind die Musik, das Bild ist die Malerei der Sprache.

Die Lehre von den Bildern und Figuren ist mit einem Aufwande von großem Scharfsinne und mühseliger Gelehrsamkeit bis ins einzelne ausgebildet worden. Während Aristoteles, Cicero, Quinctilian nur einige zerstreute Winke über den bildlichen Ausdruck geben, haben spätere Rhetoren und Grammatiker nicht bloß alle einzelnen Blumen aus dem Kranze der Sprache herausgerissen, sondern auch diese Blumen selbst wieder zerrupft und zerpflückt und jedes Blumenblättchen einzeln in ihr rhetorisches Herbarium gelegt. Über diese Zerfaserung aller erdenklichen sprachlichen Wendungen, wie sie z. B. im dritten und vierten Buche von Scaligers Poetik oder in der Figurenlehre des Johannes Bentzius zu finden ist, verliert man die Hauptgesichtspunkte, das Wesentliche und Unwesentliche, ganz aus den Augen, indem dieser haarspaltende Scholastizismus, der selbst die gefrorenen Blumen der Grammatik und Syntax mit in seinem Register führt, über der mikroskopischen Feinheit der Unterschiede ganz ihre tiefere Begründung vergißt*). Später ist diese Lehre von den Tropen und Figuren eher vernachlässigt worden und auf einige Gemeinplätze beschränkt, die bei der Tageskritik in Kurs blieben. Sie bedarf einer gründlichen Reform, zu der leider die Grenzen, die diesem Werke vorgezeichnet sind, nicht den genügenden Raum gewähren**).

Man unterscheidet zunächst Bilder und Figuren, und zwar, indem man unter den ersteren alle jene Wendungen versteht, in denen das Wort nicht in seiner eigentlichen, sondern in einer übertragenen Bedeutung gebraucht wird, unter den letzteren alle anderen, vom gewöhnlichen abweichen-

*) Scaliger (Poetices liber III. cap. XXIX. u. flgde.) zählt, nachdem er sich gerühmt, der erste zu sein, der die Figuren in bestimmte Rubriken gebracht, u. a. folgende auf: significatio, demonstratio, sermocinatio, attemperatio, moderatio et correctio, asseveratio, conditio, exclamatio, repetitio, frequentatio, acervatio, celeritas, evasio, commoratio, coniunctio, attributio, anticipatio, assimilatio, exemplum, imago, translatio, collatio, comparatio, retributio, substitutio, allegoria, praescriptio, agnominatio und so mit Grazie noch durch 30 weitere Kapitel; Johannes Bentzius in seinen: de figuris libri duo 1594 ist ebenso unerschöpflich in verwirrender Aufzählung. Mit mehr Takt, Geschmack und Beschränkung verfährt Marcus Rambler in: Elocutionis rhetoricae libri duo (1598).

**) Eine solche Reform ist neuerdings versucht worden von Guethe: Über die wirklichen und scheinbaren Fehler der bildlichen Darstellung überhaupt und der Metapher insbesondere (1844); sie enthält manches Beherzigenswerte, obgleich sie sich ebenfalls auf zu feine Distinktionen einläßt, und in ihren Rechtfertigungsgründen des scheinbar Verfehlten zu weit geht.

den Wendungen der Sprache und des Gedankens. Doch scheint uns diese Erklärung des Unterschiedes nicht durchgreifend genug, indem z. B. die Vergleichung, die nichts ist, als ein ausgeführtes Bild, nicht zu den Bildern gerechnet werden könnte, weil in ihr keine Übertragung vorkommt. Wir verstehen, dem Wortlaut gemäß, unter Bild die Belebung des Ausdruckes für die Phantasie, welche das Sinnliche entweder mittelbar oder unmittelbar vergeistigt, das Geistige versinnlicht, eine Erscheinung durch die andere erhellt, während die Figur (von den Griechen schon σχῆμα genannt) die Belebung des Ausdruckes für die Empfindung und den Verstand ist, welche den Gedanken durch bestimmte Formen der Stellung und Wendung lebendiger und eindringlicher macht. Das Bild geht aus der Intuition des Dichters, die Figur aus seinem Pathos hervor. Der unendliche Reichtum der Beziehungen, der für die Menge versteckt, für den Dichter offenbar ist, ruft das Bild hervor. Weil der Genius im Zentrum der Welt ist, sieht er alles, auch das scheinbar Entlegenste in innigem Zusammenhang und schaut in zwei Dinge ein Drittes, eine höhere Gemeinsamkeit hinein. So überwindet er die Starrheit und Gebundenheit der Materie und ihre Fremdheit, dem Geiste gegenüber, und umgekehrt, die Gleichgültigkeit der Erscheinungen gegeneinander; er bewegt die tote Welt durch den lebendigen Fluß seines Denkens und Empfindens. Das Bild ist der lebensvolle Exponent für die Verhältnisse der geistigen und Erscheinungswelt, ein Exponent, den nur der Dichter findet. Die Figur dagegen stellt nur die Ausdrücke in bestimmte Schemata der Rede, welche von den Rhetorikern nicht erfunden sind, sondern nur von der Empfindung und Leidenschaft. Das Bild ist sachlich, die Figur nur sprachlich, das Bild poetisch im engeren Sinne, die Figur mehr rhetorisch. Deshalb haben die Rhetoriker die ganze wuchernde Flora von Figuren klassifiziert, den Bildern dagegen nur eine geringe Aufmerksamkeit zugewendet.

A. Bilder.

1. Die Vergleichung.

Die Vergleichung stellt die verglichenen Gegenstände ausdrücklich nebeneinander. Das Bild, das sie neben den Gegenstand setzt, wird mit Behagen ausgemalt, und zwar nicht bloß in jenem Zuge, welcher das tertium comparationis bildet, sondern auch in anderen Zügen, welche in keinem Zusammenhang mit ihm stehen.

Die Vergleichungen, welche Cicero lumina orationis, die Lichter der Rede nennt, mögen in der Prosa oft zur Erläuterung dienen, indem sie durch irgend eine Analogie den aufgestellten Satz einleuchtender machen.

Die vergleichende Thätigkeit des Verstandes, welche die den Gegenständen gemeinsamen Bestimmungen erfaßt und den einen durch den andern erhellt, bedarf indes gerade jener Schärfe und Präzision, welche dem freien Spiel der dichterischen Phantasie bei ihren Gleichnissen entbehrlich ist. Denn wenn auch die dichterische Vergleichung ein helleres und lebhafteres Licht auf den Gegenstand fallen läßt, so hat doch das Bild in ihr seinen selbständigen Reiz, und gerade dadurch unterscheidet sie sich von den anderen bildlichen Wendungen. Das tertium comparationis ist hier nicht bloß ein Punkt der Vergleichung, sondern auch ein Punkt der Verknüpfung für zwei Anschauungen, wodurch es dem Dichter möglich gemacht wird, den Kreis seiner Schilderungen zu erweitern und jenes freieren Schwunges der Phantasie zu genießen, der Nahes und Fernes verknüpft. Gibt nicht die epische Vergleichung dem Sänger der Ilias ein anmutiges Recht, das von den blutigen Bildern der Schlacht ermüdete Auge auf irgend einem stilleren idyllischen Bilde ausruhen zu lassen, das uns eine Szene aus dem Tierleben oder aus dem Lebenskreise des Landmannes in heiterem, landschaftlichen Rahmen entrollt? Und verweilt Homer nicht bei dieser idyllischen Schilderung mit dem ausruhenden Behagen eines Rossetummlers, der sein entschirrtes Gespann, matt vom Kampfe, auf friedlicher Weide grasen läßt? Nicht zur Verschönerung des Ausdruckes, sondern zur Bereicherung der Anschauungen dient die Vergleichung.

Hieraus geht schon hervor, daß dies verweilende Bild vorzugsweise der verweilenden Dichtgattung, dem Epos, angemessen ist, und wieder vorzugsweise dem antiken Epos, weil die Vergleichung als das plastische Bild dem plastischen Stile des Altertums entspricht. Ja man könnte das antike Epos, besonders die Ilias, mit dem Schilde des Achilleus selbst vergleichen, da sich, wie um diesen die heiteren Reliefs des Bildners, um dasselbe ein Kranz plastischer Vergleichungen hinzieht. Auch das neuere Epos folgt in bezug auf behagliche Ausmalung dem antiken Muster:

Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
Sie noch einmal ins Aug', die schnellverschwindende, faßte,
Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens
Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet,
Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens
Sanft sich vorbei und schien dem Pfad ins Getreide zu folgen.
Goethe, Hermann und Dorothea.

Diese Vergleichung gibt uns zugleich ein schlagendes Beispiel von der selbständigen Ausmalung des Bildes. Hermann sieht Dorothea einen Weg

ins Getreide verfolgen — das ist das unmittelbare Bild, das uns der Dichter vorführt. In dem Bilde der Vergleichung dagegen, das sich daran knüpft, haben wir sogar eine ganz verschiedene Szenerie, dunkle Gebüsche, Felswände; es ist, selbst was den eigentlichen Vergleichungspunkt betrifft, in einer erweiternden Weise ausgeführt; kurz, es ist wie ein zweites Bild an das erste geheftet. Das ist das Wesen der echten, epischen Vergleichung. So vergleicht Homer das Blut, das dem Menelaos über den Schenkel fließt, mit dem Purpur, mit welchem das Elfenbein gefärbt wird; aber er begnügt sich nicht damit, den Vergleichungspunkt der Farbe hinzustellen, er gibt ein vollkommenes, mit vielen einzelnen Zügen ausgestattetes Genrebild. Wir sehen Frauen „aus Mäonien oder Karien" Elfenbein mit Purpur färben „zum Gebiß der Pferde;" wir sehen dies Elfenbein verwahrt in der Kammer liegen, obgleich viele Reiter es zu tragen wünschen, verwahrt für einen König als Schmuck, dem Roß zur Zierde, dem Reiter zum Ruhme. In der That vergessen wir hierüber die Wunde des Menelaos; aber liegt nicht in diesem Vergessen gerade ein eigentümlicher Reiz, jene echt epische Beruhigung, welche durch einen weiten, vieles zugleich schauenden Weltblick hervorgerufen wird?

Die Bilder aus dem Tierreiche liegen einer naiven Weltanschauung am nächsten. Sie glaubt die Vorzüge ihrer kämpfenden Helden zu erheben, wenn sie dieselben mit den Vorzügen der Koryphäen der Tierwelt vergleicht. In der That repräsentiert jedes Tier eine Eigenschaft in einem so hervorragenden Grade, daß die Fabel es wagen kann, das Tier für diese Eigenschaft zu setzen. Firdusi sagt sehr naiv:

Kein Mensch ist er, dem Elefanten
Vergleich' ich diesen niemals Übermannten.

Ähnliche Vergleiche finden sich in dem Lustspiel: „Mrichchakati" des indischen Dichters Sudraka:

Ich klage nicht um das verlorne Gut,
Doch tief betrübt mich, muß ich dir gestehn,
Daß nicht der Gast mehr meine Wohnung sucht,
Seitdem der Reichtum draus entflohen ist.
Gleich undankbaren Bienen, die mutwillig
Des Elefanten breite Stirne fliehn,
Wenn eingetrocknet drauf der Tau erstarrte,
So kommen sie nicht mehr, nicht mehr zu mir.

„Sie läuft fort, wie ein Pfauhuhn im Sommer mit vollgefiedertem Schweife, während mein Herr sie verfolgt, wie ein junger Hund, der den Vogel durch das Dickicht jagt."

„Wie eine Schlange dem König der Vögel, so entschlüpfest du

mir; du fliehst, wie der weibliche Kranich, der auffährt beim Schalle des Donners; du läufst wie das Schakalweibchen, das von Hunden verfolgt wird."

Der indische Dramatiker vergleicht den Mond mit einem Elefantenzahn:

Aus seiner hohen Wohnung
Erhebt er sich und eilt dem Untergang
Entgegen, durch das dichte Dunkel hin;
In schlanker Form, so wie der feine Zahn
Des Elefanten über dunkler Welle,
In die der Herr der Wälder sich versenkt,
Wenn er sich badet. Mrichchakati.

Homer vergleicht den Achilleus mit einem Löwen u. s. f. Auch neuere Dichter, welche wieder den echt epischen Stil pflegen, lieben derartige Vergleichungen aus dem Tierreich, namentlich Wilhelm Jordan in den „Nibelungen," ein Dichter, der durch eine reiche Naturanschauung unterstützt wird, wo es die epische Detailmalerei aus den Naturreichen gilt, z. B.:

Wie wenn der Hummer den braunen Harnisch,
Den ausgewachs'nen, im Sommer wechselt
Und nun sanftlich gelöst vom noch weichen Leibe
Die Scheide sich schält in muschligen Schilden:
So sanken auf die Seite vom unversehrten
Leibe des Schläfers, schlaglos durchschnitten
Die eisernen Schalen der schönen Schultern.

Homer entnimmt seine Vergleichungen dem ganzen Kulturleben der geschilderten Zeit, ein nachahmenswertes Muster für die Epiker aller Zeiten, welche in den Vergleichungen noch ein Mittel finden können, das Kulturgemälde, das zu entrollen ihre Aufgabe ist, zu vervollständigen. Da es indes der Charakter der epischen Vergleichung mit sich bringt, daß sie sowohl die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Objekt der Handlung ablenkt, als auch einen größeren Raum für ihre selbständige Entfaltung in Anspruch nimmt: so ist gerade hier dem Dichter die größte Sparsamkeit in bezug auf ihre Anwendung anzuraten, indem eine Häufung so ausgeführter Vergleichungen das Epos schleppend machen und das Interesse des Lesers verwirren würde. In dieser künstlerischen Oekonomie ist Goethe in „Hermann und Dorothea" mit preiswürdigem Beispiele vorangegangen.

Im Gegensatz hierzu finden sich Vergleichungen mehr lyrischer Art gehäuft bei den orientalischen und spanischen Dichtern bis zu verwirrender und blendender Pracht. Die reiche Phantasie erfreut sich an ihrem eigenen

kaleidoskopischen Spiel und triumphiert, indem sie einen Stein nach dem andern an ihren blitzenden Schmuck reiht und dabei alle erdenklichen Kombinationen durchläuft. Hierzu kommt, daß die orientalische Weltanschauung, in gährender Naturſymbolik befangen, das Subjekt durch eine Fülle von Prädikaten der Erkenntnis näher zu bringen sucht und eine Menge von Vergleichungen wie Kerzen vor dem einen Bilde ansteckt, die indes mehr blenden als erleuchten. Man vergleiche nur den Firdusi, das „Hohe Lied“ und selbst die Dramen Calderons. Wenngleich die hebräische Poesie im ganzen in ihren Vergleichungen kürzer und schlagender ist, als das griechische und römische Epos: so finden sich doch auch in ihr Stellen, in denen das vergleichende Bild Nebenbestimmungen ausführt, die durchaus selbständig sind und nicht dazu dienen, die Ähnlichkeit mit dem verglichenen Bilde zu vervollständigen. So wenn es im „Hohen Liede“ heißt: „Dein Haus ist wie der Turm Davids mit Brustwehr gebaut, daran tausend Schilde hangen und allerlei Waffen der Starken. Deine zwo Brüste sind zwo junge Rehzwillinge, die unter Rosen weiden, bis der Tag kühle werde und die Schatten weichen.“

Wenn die epische Vergleichung die Anschaulichkeit erhöht, so sucht die lyrische mehr auf die Stimmung zu wirken. Sie erreicht dies, indem das tertium comparationis bei ihr mehr innerlicher, als äußerlicher Art ist, mehr der Empfindung, als der Anschauung einleuchtend. Am vortrefflichsten sind Vergleichungen, in denen sich beides vereinigt:

Der Buchenwald ist herbstlich schon gerötet,
So wie ein Kranker, der sich neigt zum Sterben,
Wenn flüchtig noch sich seine Wangen färben.

Das Bächlein zieht und rieselt kaum zu hören
Das Thal hinab, und seine Wellen gleiten,
Wie durch das Sterbgemach die Freunde schreiten,
Den letzten Traum des Lebens nicht zu stören. Lenau.

In diesen schönen Vergleichungen ist nicht nur das tertium comparationis durch seine sinnliche Wahrheit einleuchtend, sondern die Bilder hauchen selbst jene melancholische Stimmung aus, welche die Einheit des ganzen Gedichtes ist. Das Dichtergemüt, das in eine bestimmte Situation versenkt ist, wird von selbst zu Vergleichungen greifen, welche aus ihr hervorgehn und z. B. das Naturbild mit der Stimmung der Seele verknüpfen. So singt Meißner „am Meere:“

Kaum daß ein leises Weh
Durchgleitet mein Gemüt,
Wie durch die stumme See
Ein weißes Segel zieht.

In den Vergleichungen Ossians herrscht eine aller plastischen Anschauung widersprechende Gleichsetzung des Naturbildes und der Gemütsstimmung, und zwar ist es bei ihm selten die Tierwelt, meist die landschaftliche Natur mit ihrer wechselnden Beleuchtung, welche ihm den Stoff seiner Bilder gibt. Wenn Homer seine Helden mit den Löwen, Firdusi mit den Elefanten vergleicht: so vergleicht sie Ossian mit der Sonne, mit der Wolke, mit dem Nebel. Nur ein Gemüt, das bereits seine eigene Stimmung in die Natur hineingeschaut, kann solche Bilder wieder aus ihr herausgreifen. Wenn z. B. Ossian sagt: „Angenehm sind die Worte des Gesanges und lieblich sind die Geschichten vergangener Zeiten. Sie sind wie der Tau des Morgens auf dem Rehhügel, wenn die Sonne schwach auf seiner Seite schimmert und der Teich unbewegt und blau in dem Thale steht" — so liegt hier das tertium comparationis in der melancholischen Lieblichkeit des Eindruckes, die rein subjektiver Art ist, und nur in einem Nebenzug, im schwachen Schimmer der Sonne, liegt ein Halt für die Anschaulichkeit des Bildes. Verständig, ohne lyrischen Anhauch, sind in Walter Scotts Naturschilderungen die seltenen Vergleiche und Bilder. So sagt er in „the antiquary" bei Schilderung eines Sonnenuntergangs, daß sich die aufgetürmten Wolken von allen Seiten um die Sonne drängten, wie die Unfälle und Mißgeschicke um ein sinkendes Reich und einen fallenden Fürsten.

Im Drama sind ausgeführte Vergleichungen ein offenbarer Fehler, weil sie die innere und äußere Handlung hemmen. Auch die Rechtfertigung Hegels, daß ein Gemüt, das sich ihnen hingibt, sich dadurch als eine edle Natur zeige, die über der bestimmten Leidenschaft und Situation steht, scheint uns gesucht. Shakespeare ist zwar reich an Vergleichungen; aber diese Vergleichungen sind eigentlich nur aufgeblätterte Metaphern! Sie haben alle unmittelbare Schlagkraft, und niemals, selbst nicht in den Zuständen der Reflexion, läßt sich der große Dramatiker auf jene epische Vergleichungsweise ein, welche im Ausmalen der Nebenbestimmungen schwelgt. Jeder Zug ist zugleich eine schlagende Beziehung, und dadurch ist das Behagen der eigentlichen Vergleichung aufgelöst.

2. Die Metapher.

Die Metapher ist eine konzentrierte Vergleichung, bei welcher statt des Gegenstandes, der verglichen wird, unmittelbar derjenige gesetzt wird, mit dem die Vergleichung stattfindet — eine kühne Metamorphose der Phantasie*). Auf der Metapher beruht vorzugsweise Anmut, Kraft und

*) In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod

Glanz der Rede*); wie sie selbst im gewöhnlichen Leben, in der Redeweise des Volkes, in den Ausbrüchen der Leidenschaft in Anwendung kommt, so strömt sie einer reichen Phantasie auch in reichem Maße zu, ohne Zwang und Gewaltsamkeit. Sie ist das dichterische Bild κατ' ἐξοχήν, und die überwiegende Mehrzahl der von den Dichtern angewendeten Bildern muß zu den Metaphern gerechnet werden. Wir haben oben gesehen, wie die Sprache selbst reich ist an inkarnierten Metaphern, die ihre sinnliche Blüte bereits gegen ihre geistige Bedeutung verloren haben; wir haben Adjektiva und Verba von metaphorischer Kraft erwähnt. Der naive Vorgang der Sprachentwickelung selbst beweist zur Genüge, daß die Metapher nicht eine leere Zierde des dichterischen Ausdruckes, sondern eine innere Notwendigkeit desselben ist. Schon die prosaische Rede kann durch die Metapher, wenn sie richtig und schlagend angewendet ist, an Energie und Kürze gewinnen. Sie ist eine geistvolle Abbreviatur, und die Schriftsteller, welche reich an Metaphern sind, gehören jedenfalls nicht zu den weitschweifigen. Für die Dichtung aber ist die Metapher die wahre Blume des Ausdruckes, nicht im Sinne eines müßigen, hineingewirkten und gestickten Schmuckes, sondern als der notwendige und schöne Höhepunkt seiner Entfaltung. Wozu, könnte man fragen, die Vertauschung des eigentlichen Ausdruckes mit dem uneigentlichen, da jener doch größere Klarheit und Deutlichkeit besitzt? Will die dichterische Rede sich bloß durch diesen äußerlichen Zierat von der prosaischen unterscheiden, sich künstlich über dieselbe erheben? Oder soll dieselbe Neigung der müßigen Phantasie, die sich im Erraten des Rebus und des Rätsels ein Fest bereitet, auch auf dem Gebiete der Dichtkunst durch die Metapher befriedigt werden? Nein, nicht äußerliche Rücksichten bestimmen den Dichter, die Metaphern in seinen Werken etwa so anzubringen, wie man bunte Laternen in einem illuminierten Garten an die Bäume hängt; auch wäre die Metapher fehlerhaft, die man wie ein Rätsel erraten müßte, die nicht ihre Bedeutung klar auf der Stirne trüge! Eine innere Nötigung treibt die Phantasie zu dieser Vertauschung von Bild und Bedeutung, zu dieser unmittelbaren Versinnlichung des Geistigen und Vergeistigung des Sinnlichen, zu dieser beziehungsreichen Verwechslung der Erscheinungen. Jedes Dichtwerk ist ein bedeutungsvolles Bild, und was das Dichtwerk im großen, ist die Metapher im kleinen.

illa comparatur rei, quam volumus supprimere, haec pro ipsa re dicitur. Quint. VIII. 6. 9.

*) Metaphora cum ita est ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti quoque ac non sentientes ea frequenter utantur, um ita iucunda atque nitida, ut in oratione quamlibet docta, proprio tamen lumine eluceat. Quint. VIII. 6. 4.

Man kann die Metapher nur für überflüssig erklären, wenn man die Poesie für überflüssig erklärt. Ihre innere Notwendigkeit für den Dichter zeigt schon der Dichterprozeß selbst — oder wer wollte glauben, daß ein Shakespeare mühsam auf die Metaphernjagd ausgegangen? Wer weiß nicht, daß der echte Dichter in Bildern denkt, daß sich ihm alles unter der Hand in Metapherngold verwandelt? Man wird uns Homer, Sophokles und Goethe als Dichter, die an Metaphern arm sind, anführen; man wird sie den orientalischen Poeten, den Hymnensängern und Propheten der Bibel, einem Aeschylos und Pindar, einem Calderon, Shakespeare und Jean Paul und den modernen Lyrikern, besonders der österreichischen Dichterschule, entgegenstellen, bei denen allen die Metapherflora in üppigster Blüte steht. Aber abgesehen davon, daß sich auch bei jenen großen Poeten Metaphern finden, die im streng plastischen und epischen Stil durch die Vergleichung und Personifikation ersetzt werden können, wird jede Dichtung, in welcher die Empfindung und besonders der Gedanke vorwiegt, die Metapher nicht entbehren können, wie auch Goethe in seiner metapherreichsten Dichtung „Faust" beweist! Die bloße Deutlichkeit des Gedankens, der sich nicht mit einem Bilde vermählt, würde zur unpoetischen Nüchternheit werden, und wenn auch die einfache Empfindung des Herzens sich ohne metaphorischen Schmuck mit großer Innigkeit aussprechen kann, so ist dies doch auf einen kleineren Kreis von Empfindungen beschränkt, die in ihrer allgemein gültigen Sittlichkeit uns, wenn sie nur erwähnt werden, mit feierlicher Rührung erfüllen. So einfach innig kann man mit Virgil die Gattin und das Vaterland besingen*); aber schon das naive Volkslied gebraucht, wenn es die Geliebte verherrlicht, beziehungsreichere Wendungen. Natürlich sprechen wir hier immer von der Metapher, die der Genius gebraucht mit Maß und Takt, ohne Überladung; denn ein sinnloses Aufeinanderhäufen derselben kann den künstlerischen Eindruck ganz aufheben. Was aber ihren falschen Gebrauch, ihre Schiefe und Mattheit betrifft, so werden wir hierüber im nächsten Kapitel sprechen. Hier genügt es, hervorzuheben, daß sich alle Vorzüge der Metapher in ihrer Schlagkraft zusammenfassen, indem Sinn und Bild wie von Ewigkeit an mit einander getraut werden. Solche Metaphern sind schöpferisch und sie bereichern den Sprachschatz. In äußerlicher Hin-

*) Man vergleiche z. B.

Te, dulcis coniux, te solo in litore secum
Te veniente die, te decedente canebat. Virg. Georg V. 465.
Sternitur infelix alieno vulnere, coelumque
Adspicit et dulcis moriens reminiscitur Argos. Aen. X. 781.

ficht belebt die Metapher den Ausdruck; sie dient zur Verstärkung besonders an Stellen des Affektes und der Leidenschaft, welche selbst eine Häufung der Metaphern vertragen. Entweder vertieft sich das Gemüt in eine Vorstellung, die es in eine Fülle von Bildern auseinanderlegt, oder sein Hinundherschwanken zwischen verschiedenen Vorstellungen prägt sich in diesem Wechsel der Bilder aus. Dann gibt die Metapher dem Ausdruck Adel, Würde und vor allem Neuheit, indem die geniale Phantasie gerade durch die Metapher sprachschöpferisch wirkt. Gegen die einfache Deutlichkeit des eigentlichen Ausdruckes gibt die Metapher eine höhere Klarheit, indem sie das Geistige, das bloß für den begreifenden Verstand deutlich ist, auch der Anschauung näher bringt, und statt der einfachen Innigkeit der Empfindung, die der eigentliche Ausdruck bezeichnen kann, eröffnet sie eine reichere Welt der Stimmung, die aus ihrem Bilde uns anweht. Schließlich kann sie auch als ein Erzeugnis der frei und üppig spielenden Phantasie, in einzelnen Gattungen, besonders im Phantastischen und Komischen, ihr gutes Recht haben, indem wir uns an der glänzenden Taschenspielerei des Witzes erquicken, der alle festen Dinge der Welt in seinem glänzenden Strom mit verflüssigt und, indem er eins in das andere verkleidet, durch diese bunte Fastnacht uns auf das Anmutigste beschäftigt. Es ist dies die letzte Konsequenz jener uns angeborenen Freude an aufgefundenen Ähnlichkeiten und Vergleichungen, die schon Aristoteles erwähnt, jener Freude, „einen Gegenstand im andern wahrzunehmen," die uns zugleich ein stolzes Gefühl von der freien Macht unseres Geistes gibt.

Wir können vier Arten von Metaphern, je nach den Gegenständen, die mit einander vertauscht werden, unterscheiden. Die erste Art setzt einen sinnlichen Gegenstand für den andern, z. B. ein Wald von Masten, das Gold der Sonne, und ist besonders der naiven Dichtung eigen. In der Regel findet hierbei eine Art Standeserhöhung statt, indem eine Erscheinung aus einem niedern Kreise, z. B. aus dem unorganischen Leben, in einen höheren, in das organische hinübergepflanzt wird, z. B. „die Schärfe meines Schwertes frißt das Hirn des Löwen und trinkt dunkles Blut des Mächtigen." „Parturiunt montes." Horaz. „Die Woge bäumt sich am Gestade." Ossian. Doch ist dies nicht immer der Fall. So singt Heine:

Die blauen Veilchen der Äugelein,
Die roten Rosen der Wängelein,
Die weißen Lilien der Händchen klein —

und spricht vom vollblühenden Mond.

Wo dichtgewölbt des Geisblatts üpp'ge Schatten
Mit Hagedorn und mit Jasmin sich gatten.
Sommernachtstraum.

Ich trage das Schwert auf der Schulter, schlafend in seiner blaßroten Scheide.
Mrichchakati, Akt I.

Longfellow nennt die Blumen:

Kinder im Wald verirrt und bedeckt mit Blättern im Schlummer.

Dort steht auf dem Felsen die Distel,
Und sie schüttelt im Winde den Bart,
Ihr schwellend Haupt senkt nieder die Blume
Und wogt zu Zeiten im Lufthauch. Ossian.

Der Sonnenbogen wölbt
Sich auf dem Gießbach noch mit Himmelsfarben,
Und dieser Silbermasse wallende Säule,
Die jäh und senkrecht von der Klippe stürzt,
Wirft ihre Linien schäumenden Lichts dahin.
Byron, Manfred.

Neigt sich herüber das Mondgesicht,
Lieblich, ein schlafendes Sonnenlicht.
Lingg.

Horch, von den Zweigen träuft der Vögel Sang.
Anastasius Grün.

Hierher gehören jene metaphorischen Spielereien der spanischen Dichter, in denen Erd' und Himmel, Erd' und Wasser, Blumen und Wellen, Sterne und Blumen mit einander verglichen und vertauscht werden, wie z. B. bei Calderon:

Keimend aus der Erde Grüften
Ohne Stimmen, doch in Düften
Athmend, dann in grünen Wiegen
Buntgefärbt die Blumen liegen,
Welche Sterne sind den Lüften.

Schon der indische Dramatiker Sudraka sagt:

Des Äthers Lotosaugen schließen sich! Mrichchakati.

Ähnliche Spielereien mehr metaphysischer Art finden sich bei Paracelsus: „Jeder Stern am Himmel ist ein geistiges Gewächs, dem ein Kraut bei uns auf der Erde entspricht, und zieht durch seine Kraft das ihm entsprechende Kraut auf der Erde an und jedes Kraut ist daher ein irdischer Stern und wächst über sich dem Himmel zu."

Die Zinnen die mit Wolken üppig buhlen.
Shakesp., Troil. und Kressida.

Die ganze Welt als „Blumenkelch" stellen oft die Orientalen dar:

Gott schuf das Rosenbeet des Weltenalls mit Prangen
Und hat's im Blumenkelch des Raumes aufgehangen.
Hervor aus diesem Blumenbeete glüten
An jedem Zweige andre Blum' und Blüten.

Dschami.

Victor Hugo nennt die Morgenröte ein „himmlisches Auge", welches am Horizont sein Augenlid mit den Goldringen öffnet.

Die zweite Art der Metapher vergeistigt das Sinnliche, indem sie der Natur menschliche Empfindungen, Affekte, Thätigkeit und Zwecke unterschiebt, z. B. der Sturmwind zürnt. Diese Metapher ist die einfachste und konzentrierteste Personifikation. Überreich an ihr sind die orientalischen Dichter, die Sänger der Bibel, Ossian und viele moderne Dichter, z. B. Lenau und Grün. Der Aufschwung der Hymne und Ode braucht diese Metapher ebenso, wie das stimmungsvolle Gedicht, das in das Naturbild die Seele des Dichters hineinzaubert! Wie beseelen die hebräischen Poeten die Welt mit ihrem Hymnenschwung! Die Erde freut sich; die Menge der Inseln ist fröhlich! Jesajas läßt die Wüste die Einöde, die Anger sich freuen, die Tiefe herbeirufen die Tiefe mit dem Schall ihrer Fluten. „Die Pest ging vor ihm her; die Wasser sahen dich und erschraken; die Berge sahen dich und zitterten." Hierher gehören Wendungen, wie der fundus mendax des Horaz und zahlreiche von uns im vorigen Kapitel angeführte Adjectiva:

Das sterbende Feuer erlosch! Ossian, Karrikthura.

Ich sah'
Auf den blaugeschlängelten Atha herab
Von seinem wandernden Nebel. Ossian, Temora.

Sieh die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüberrücken,
Und die Klippen, die sich bücken,
Und die langen Felsennasen,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!

Goethe, Faust.

Es schweigt der Wind, es flieht der Stern.

Goethe, Faust.

Scheu floh der Pfad die ungeweihten Tritte,
Entschlüpfend in des Dickichts wirre Nacht. Lenau.

Wo das Erdbeben schlummert
Auf feurigem Pfühl. Byron, Manfred.

Die Thäler singen und die Höhen schweigen,
Die Tannen schauern in der Felsenkluft.

Meißner.

Die Lohe klettert rascher als der beste
Matrose schon das Takelwerk hinauf.
Kruse, Wullenwever.

Das ist des Zephyrs Atemholen,
Er küßt die wilden Rosen wach. Rittershaus.

Das Meer — wie grausam groß, wie grau.
Felix Dahn.

Rechts hinüber lag der grämlich
Alte Giebel. Wilhelm Jensen.

Nur eine Quelle mit Zaudern
Rieselt noch durchs Gebüsch.
Heinrich Leuthold.

Das Grün des Frühlings mühte
Sich mit vergebnen Mühn.
Friedrich Rückert.

Die dritte Art der Metapher versinnlicht das Geistige, indem sie den Affekt der Leidenschaft, die Empfindung, den Gedanken in ein sinnliches Bild kleidet, z. B. der Glanz des Ruhms die Säule des Staates. Diese Metapher wird vorzugsweise in der Gedankenpoesie und im Drama ihren Platz finden, indem sowohl der tiefere Gedanke im Bestreben sich anschaulich zu machen, als auch die Sprache der Leidenschaft zu ihr greifen wird:

Der Lichtstrahl der Freude stieg auf in der Brust mir.
Ossian, Temora.

Es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an
Zu oft noch, eh' die Knospe sich erschließt,
Und in der Früh' und frischem Thau der Jugend
Ist gift'ger Anhauch am gefährlichsten.
Shakespeare, Hamlet.

Der Morgenthau der Ideale hat sich zum grauen kalten Landregen entfärbt. Jean Paul, Titan.

Ew'ge Jugend grünte mir ums Haupt.
Grillparzer, Sappho.

Was die Ameise Vernunft in Jahren zu Haufen schleppt, jagt in einem Hui der Wind des Zufalls zusammen. Schiller, Fiesco.

Nicht länger wird um jedes Saatenfeld
Ein Wald von Speeren immer starren müssen,
Freiheit und Frieden werden dann der Welt
Vom rotgeweinten Aug' die Thräne küssen.
Rittershaus.

Ein Tropfen Haß, der in dem Freudenbecher
Zurückbleibt, macht den Segenstrank zum Gift.
Schiller, Jungfrau von Orleans.

Und vor ihm schlägt ein werdendes Jahrtausend
Die morgenhellen Wimpern auf.
Graf Schack.

Doch da draußen blüht und strahlt
Noch die große schöne Lüge.
Jensen.

Die Seele, die melodisch einst erbebte,
Wurd' ein verstimmt', entsaitet' Instrument.

Doch wie der Graus, mein täglicher Begleiter,
Mir auch die Stirn gepflügt mit seinem Pflug.
Leuthold.

Die vierte Art der Metapher setzt ein geistiges Bild für das andere. Indem sie die Sphären des geistigen Lebens vertauscht, eröffnet sie freiere Perspektiven. Da es ihr indes an Anschaulichkeit gebricht, so findet sie in der Poesie nur selten Anwendung:

Noch war mein Namen nicht der Welt zur Beute,
Die selten fühlt und oft so lieblos richtet. Platen.

Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß. Goethe, Faust.

In diesen Beispielen sind Bilder aus der Sphäre des Krieges auf andere geistige Kreise übertragen. Häufiger Gebrauch dieser Bilder gibt der poetischen Diktion etwas Verschwommenes, da jeder Halt für die Anschauung fehlt. Sie sind eine Eigentümlichkeit des Klopstockschen Stiles, welche von Mendelssohn gerühmt wird, in der That aber wesentlich dazu beiträgt, der Darstellung des Messiasdichters eine ungesunde Überschwenglichkeit zu geben, z. B. in der Ode „die höhern Stufen":

Dieser Unsterblichen Leib glich heiteren Düften, aus denen
Sanfter Schimmer sich goß, ähnlich dem Blick
Deß, der Wahres erforscht oder, Erfindung, sich
Deiner seligen Stunde freut.

Auf den ersten Anblick scheint hier Sinnliches mit Sinnlichem, der „Schimmer" mit dem „Blick" verglichen; doch ist dies nur Täuschung. Es sind Gestalten aus dem Geisterreich, denen hier Thaten aus dem Reich des Geistes zur Seite gestellt werden. Das tertium comparationis ist geistiger Art und verliert sich ganz ins Form- und Anschauungslose.

3. Die Personifikation.

Die Personifikation (Prosopopöia) ist dasjenige Bild, welches dem menschlichen Gemüt am nächsten liegt, und dessen sich schon die Wilden und Kinder bedienen. Ein Kind, das den Tisch, an dem es sich gestoßen, anredet und schlägt, personifiziert das tote Möbel, indem es dasselbe wie ein lebendes Wesen behandelt. Durch die Personifikation

legen wir also abstrakten Begriffen oder leblosen Dingen und Naturerscheinungen Eigenschaften, Thätigkeit und Sprache bei, wie sie nur der bestimmten menschlichen Individualität zukommen. Von diesem Bilde darf man nicht gering denken; denn es ist die Formel der Phantasie, aus welcher die meisten Religionen hervorgegangen sind. Da es den höchsten Grad anschaulicher Belebung enthält, so hat man es mit Unrecht, dem Beispiele der alten Rhetoriker folgend, zu den Figuren gerechnet; doch diese rechneten zur Personifikation auch schon das Verfahren des Redners, Historikers, Dramatikers und Epikers, welcher andern Personen durch die Rede, die er ihnen in den Mund legt, persönliches Leben und Charakterbestimmtheit gibt.

Wir können drei Arten der Personifikation unterscheiden: die *metaphorische*, die *allegorische* und die *mythologische*.

Die metaphorische ist im Keim schon in der zweiten Art der Metapher enthalten und Nichts, als ihre weitere Ausführung. Sie haucht Dingen der Sinnenwelt und Erscheinungen der Natur ein persönliches Leben ein. Wie jedes weiter ausgeführte Bild, hat man auch sie eine „Allegorie" genannt. Die einfachste Art, das Beilegen einer persönlichen Eigenschaft: der *brüllende* Sturm, der *schweigende* Strahl der Sonne (*Ossian*), die Erde *dürstet* nach Regen, haben wir schon oben berührt. Die weitere Ausführung legt dem sinnlichen Ding eine menschliche Thätigkeit bei, welche durch mehrere Momente hindurchgehen und ein an Zügen reicheres Bild entrollen kann. So personifiziert *Möricke* die Nacht:

Bedächtig stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die gold'ne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn u. s. f.

und den Fluß:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl,
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange!
Er fühlt mir schon herauf die Brust,
Er kühlt mit Liebesschauerlust
Und jauchzendem Gesange.

So geht es mehrere Strophen durch; lebendig ist besonders noch die folgende:

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
Du trägst seit alten Tagen
Ein seltsam Märchen mit dir um,
Und mühst dich, es zu sagen;

Du eilst so sehr und läufst so sehr,
Als müßtest du im Land umher
Ich weiß nicht wen drum fragen. —

Meißner singt:

In der Schlucht der Bergstrom tost,
Winkt, als wie mit weißen Händen:
Komm', o komm', und trinke Trost!

Jensen sagt:

Kommt, ihr Träume, leichte Spinner,
Webt des Waldes süße Wunder
Um die holdberückte Stirn.

Bei Lipiner heißt es:

Unerschüttert
Luftwandelten die Sterne
Tief unter dem Gewölk.

Der höchste Grad der metaphorischen Personifikation ist derjenige, wo der personifizierten Erscheinung nicht bloß menschliche Thätigkeit beigelegt, sondern wo sie selbst redend eingeführt wird, wie z. B. die Pest in jenem düsterkräftigen Gedicht von Hermann Lingg, „der schwarze Tod“:

Erzittre, Welt, ich bin die Pest,
Ich komm' in alle Lande
Und richte mir ein großes Fest;
Mein Blick ist Fieber, feuerfest
Und schwarz ist mein Gewande.
Ich komme von Ägyptenland
In roten Nebelschleiern,
Am Nilusstrand im gelben Sand
Entsog ich Gift dem Wüstenbrand
Und Gift aus Dracheneiern.

Diese Art der Personifikation verleiht dem Bilde und dem Ausdrucke die höchste Lebendigkeit und ist echt dichterisch. Von den beiden folgenden Arten läßt sich dies nur mit Einschränkungen behaupten.

Die allegorische Personifikation, die eigentliche Allegorie, verwandelt abstrakte Begriffe in Personen und gehört wesentlich der Skulptur und Malerei an. Der Begriff, z. B. die Tugend, die Hoffnung, der Glauben, die Sünde, wird zur Gestalt, und zwar zur menschlichen Gestalt. Diese Gestalt aber ist an und für sich unfähig, jenen Begriff auszudrücken; die Bedeutung flüchtet daher in das Attribut, in irgend eine beigegebene Äußerlichkeit, durch deren Andeutung die Phantasie erst auf den rechten Weg geführt wird, was sie sich bei dem Ganzen zu denken hat. Die Gerechtigkeit erhält eine Wage und Binde, der Tod ein Stundenglas und eine Sense. Anders verhält es sich mit folgender Stelle

Shakespeares, wo die beigegebene Äußerlichkeit kein Attribut ist, sondern nur ein integrierender Bestandteil der weitausgeführten Metaphern:

Die Zeit trägt einen Ranzen auf dem Rücken,
Worin sie Brocken wirft für das Vergessen,
Dies große Scheusal von Undankbarkeit.
Die Krumen sind vergang'ne Großthat, aufgezehrt
So schleunig als vollbracht, so bald vergessen
Als ausgeführt.

Shakespeare ist überhaupt unerschöpflich in Personifikationen der Zeit. In derselben Rede des Ulysses vergleicht er sie einem Wirt nach heutiger Mode, der lau dem Gast die Hand drückt, wenn er scheidet, doch ausgestreckten Arms, als wollt' er fliegen, den umschlingt, welcher eintritt.

Jene Hülfsmittel der bildenden Kunst hat aber die Poesie nicht nötig, da sie auf andern Wegen Gestalt und Bedeutung gleich setzen kann. Die Allegorie, die zu solchen äußerlichen Attributen greift, wird daher in der Poesie immer nüchtern und ärmlich erscheinen, während sie bei den bildenden und zeichnenden Künsten der Deutlichkeit wegen unerläßlich ist. Die Allegorie des Horaz in seiner Ode an die „Fortuna zu Antium" ist von dieser leblosen Art:

Dir bahnt den Weg die harte Notwendigkeit,
Geschärfte Keil' und Nägel in eh'rner Hand.
Auch fehlt ihr nicht der Todeshaken,
Noch des geschmolzenen Bleies Marter.

Der Maler darf die Hoffnung mit einem Schiffsanker darstellen oder mit einer Lilie in der Hand, der Dichter niemals! Die Allegorie muß klar sein, in einem durchsichtigen Palaste wohnen, wie ein sinnreicher Poet sagt, und vor allem der Gestalt keine tote und ruhende, sondern eine lebensvolle und bewegte Bedeutung beilegen. Die Furcht, die Hoffnung, die Sorge male der Dichter durch ihre Wirkungen, und ihr persönliches Bild deute er durch einen bezeichnenden Zug an. So sagt Victor Hugo sehr schön von seiner Seele:

Elle court aux forêts, où dans l'ombre indécise
Flottent tant de rayons, de murmures, de voix,
Trouve la rêverie au premier arbre assise
Et toutes deux s'en vont ensemble dans les bois.

Die Träumerei wird hier durch einen einzigen, echt dichterischen Zug in anschaulicher Weise personifiziert. So führt Goethe im zweiten Teil des „Faust" den Mangel, die Schuld, die Sorge, die Not als „vier graue Weiber" ein. Mangel, Schuld und Not finden die Thüre verschlossen, weil ein Reicher drinnen wohnt. Die Sorge aber spricht:

Ihr Schwestern, ihr könnt nicht und dürft nicht hinein,
Die Sorge, sie schleicht sich durch's Schlüsselloch ein!

Das ist geistreich und anschaulich zugleich, ebenso glücklich wie jene „atrox cura“ des Horaz, die sich hinter den Reiter auf das Pferd setzt. Auch in der Rede, welche die Sorge an „Faust“ richtet, herrscht dichterische Lebendigkeit vor, da sie sich durch ihre Wirkungen malt:

Wen ich einmal nur besitze,
Dem ist alle Welt nichts nütze;
Ew'ges Düst're steigt herunter,
Sonne geht nicht auf noch unter.
Bei vollkomm'nen äußern Sinnen
Wohnen Finsternisse drinnen,
Und er weiß von allen Schätzen
Sich nicht in Besitz zu setzen.
Glück und Unglück wird zur Grille,
Er verhungert in der Fülle.
Sei es Wonne, sei es Plage,
Schiebt er's zu dem andern Tage,
Ist der Zukunft nur gewärtig,
Und so wird er niemals fertig.

Ebenso glücklich ist in jenem Maskenscherz am Hofe des Kaisers „die Furcht“ dargestellt:

Dunst'ge Fackeln, Lampen, Lichter
Dämmern durchs verworrne Fest,
Zwischen diese Truggesichter
Bannt mich ach! die Kette fest!
Fort, ihr lächerlichen Lacher!
Euer Grinsen gibt Verdacht!
Alle meine Widersacher
Drängen mich in dieser Nacht u. s. f.

Vortrefflich malt auch der Dichter Fontanes allegorisch „die Faulheit,“ die Fr. Schlegel in der Lucinde als eine göttliche feiert:

Ici, la rêveuse Paresse
S' assied les yeux demi-fermés,
Et sous sa main qui me caresse
Une langueur enchanteresse
Tient mes sens vaincus et charmés.

Dennoch wird durch die Überladung mit selbst glücklichen Allegorieen, wie sie in Goethes späteren Werken herrscht, die Phantasie ermüdet! Sie vergißt nicht, daß sie die Gestalt niemals selbständig festhalten darf, sondern immer nach dem Schatten des darüber schwebenden Begriffes greifen muß. Denn halt' ich die Gestalt fest, mach' ich aus der Furcht einen Furchtsamen, so erscheint die Darstellung augenblicklich als Karikatur! Verfehlt aber ist's, mit Goethe im zweiten Teile des „Faust,“ die Gestalt bald als wirklichen, individuellen Menschen, bald mit einer allegorischen Be-

zeichnung figurieren zu lassen, sodaß uns der Held selbst auf einmal die romantische Kunst bedeuten soll! Das gehört in die Hexenküche des altgewordenen Goethe, der wohl verstand, seinen Auslegern ein allegorisches Hexeneinmaleins vorzudeklamieren! Dante war mit seinen scholastischen Allegorieen freilich mit schlimmem Beispiele vorangegangen, indem er das herrliche Weib seiner vita nuova in die „Theologie" verhimmelte! Nicht viel glücklicher war Milton in seinen Allegorieen z. B. von Tod und Sünde, und Voltaire setzte gar den seinigen in der Henriade ein hölzernes Flugwerk an. Auch in Jordans „Demiurgos" herrscht zum Teil eine nach den großen Mustern geordnete, allegorische Verwirrung, und nur die utopische Idylle des „Nirgendheim" macht einen erheiternden Eindruck.

Die dritte, die mythologische Personifikation, verwandelt die sinnliche Erscheinung und die Idee in eine göttliche Persönlichkeit von individueller Lebenskraft, in welcher das Bild nicht, wie in der Allegorie, auf die Bedeutung hinweist, sondern dieselbe unmittelbar enthält. Nachdem die Religionen aus dem Kreise der gährenden Natursymbolik herausgetreten, in welcher Bild und Bedeutung sich nicht deckten, traten sie in das Stadium der Personen bildenden Mythe, welches vor allen durch die griechische Kunstreligion repräsentiert wird. Die Phantasie der Künstler wurde religiösschöpferisch; Homer und Hesiod schufen den Griechen ihre Götter. Jene lebendige Beseelung der Welt durch diese höchste Art der Personifikation hat Schiller in den „Göttern Griechenlands" zugleich geschildert und angewandt:

Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.

Jener Lorbeer wand sich einst um Hülfe,
Tantals Tochter schweigt in diesem Stein,
Syrinx' Klage tönt aus jenem Schilfe,
Philomelas Schmerz aus diesem Hain.
Jener Bach empfing Demeters Zähre,
Die sie um Persephonen geweint,
Und von diesem Hügel rief Cythere —
Ach! umsonst den schönen Freund!

Doch auch neuere Dichter können, besonders in größeren gedankenvollen Schöpfungen, dies Bild nicht entbehren. So ist der Erdgeist im „Faust," so sind die Geister in Byrons „Manfred" keine Allegorieen, sondern personifizierte Natur- und Gedankenmächte. So hat Hermann

Lingg in seinen „neuen Gedichten“ Niobe als die „Völkermutter“ personifiziert und die Gestalt der griechischen Sage zu einer allgemeinen menschlichen Bedeutung vertieft. Shelley personifiziert den Geist der Natur:

Geist der Natur! Du Leben
Endloser Myriaden rings im All;
Du Seele jener mächt'gen Sphären,
Die wandellos den Himmelspfad durchziehn;
Geist jenes kleinsten Wesens,
Das in dem Sonnenstäubchen
Des Frühlings lebt und wohnt:
Der Mensch gleich allem, was da hülflos webt,
Erfüllt bewußtlos deinen Willen.

Eine niedliche, wie aus Elfenbein geschnitzte Personifikation ist die „Königin Mab“ des Mercutio.

Auch die hebräische Poesie gibt ihrem persönlichen Gotte eine Fülle persönlichen Lebens. Alles, was die Theologie „Anthropomorphismen“ nennt, muß die Aesthetik in unser Bild einreihen. Die Psalmen und Propheten sind reich an großen und erhabenen Bildern, in welchen die Naturerscheinungen als Thaten des persönlichen Gottes dargestellt werden:

Da bebte die Erde,
Die erschütterte Erde,
Es wankten die Füße der Berge,
Sie erzitterten seinem Zorn.

Es schnaubete Dampf empor,
Verzehrende Glut
Entströmte seinem Mund in der Wetter Schlag.

Er neigete die Himmel
Und fuhr herab,
Und Dunkel war
Unter seinen Füßen.

Er schwebete auf Cherubim!
Er flog einher
Auf Fittigen des Sturmes u. s. f.
(17ter Psalm nach Stolberg.)

4. Die Hyperbel.

Die Hyperbel ist das Bild, das die Erscheinung über das Maß der sinnlichen Wahrheit hinaus vergrößert, um dadurch den Gedanken zu erheben und zu verstärken. Die Neigung zum Hyperbolischen ist der menschlichen Natur angeboren; es liegt ebenso vielen gewöhnlichen Höflich-

keitsformen zugrunde, wie es einer lebhaften Empfindung, einer glühenden Leidenschaft, jedem von seinem Gegenstand durchdrungenen Gemüt stets zu Gebote steht. Die Hyperbel setzt allerdings eine Versündigung gegen die sinnliche Wahrheit voraus, welche eine Bedingung der künstlerischen Schönheit ist; aber mit der erregten Seele wachsen auch die Dimensionen ihrer Bilder, und der Vergrößerungsspiegel der Begeisterung und der Leidenschaft zeigt jedem, der hineinsieht, dasselbe Bild. Diese subjektive Wahrheit hat in der Poesie dasselbe Recht, wie die objektive. Je heftiger die Leidenschaft, desto grandioser werden ihre Hyperbeln.

Wir unterscheiden zunächst die naive Hyperbel von der Hyperbel der Reflexion. In der naiven Hyperbel glaubt die Phantasie selbst an das Übermaß der Erscheinung und stellt dies ohne jeden Zusatz als selbstverständlich hin. Diese Hyperbel finden wir in der Symbolik der orientalischen Religionen, besonders der indischen, welche durch diese Übertreibungen des Bildes das Göttliche würdig darzustellen glaubten. Hierher gehören jene hyperbolischen Zahlen der indischen Mythologie. Hundert Jahre lang liegt Sivas mit Umâ in ehelicher Umarmung; Sagaras hat 60000 Söhne, die in einem Kürbis zur Welt kommen; Ansumao unterwirft sich 32000 Jahre lang den strengsten Büßungen auf dem Gipfel des Himavân. In ähnlicher naiver Weise rühmen die großen nationalen Volksepen ihre Helden:

Was hat er nicht vollbracht! Bis an die Wogen
Des Meers von Tschin wirft einen Pfeil sein Bogen.
Das Krokodil im tiefsten Wasserschlunde,
Der Panther stirbt vom Hauch aus seinem Munde.
Firdusi.

Ihn ergötzte die blutige Schlacht,
Sein Arm war ein Donner des Himmels.
Ossian.

Da stürmte heran so dunkel und tief
Mit allen Rossen des Karos Heer,
Vor seinem Laufe versiegen die Bäche,
Die Erde dröhnt und zittert umher. Ossian.

Diese naive Hyperbel gehört mehr der Schilderung an. Die Hyperbel der Reflexion aber ist unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaft, die indes in ihren heftigen Ausbrüchen doch immer einen Schatten von Kritik bewahrt, indem sie das übertriebene Bild nicht direkt, sondern bedingungsweise hinstellt. Auch die Reflexionshyperbel findet sich häufig in der orientalischen Poesie. So heißt es im indischen Drama „Mrichchakati" von einem losgelassenen Elefanten: „Er zeigte sich nach Ujayin hineinlaufend, alles mit seinen Füßen und Zähnen und dem Rüssel vernichtend,

als wenn die Stadt ein großes Becken voll Lotosblumen gewesen wäre." Und an einer andern Stelle des uralten Dramas heißt es:

Ich glaube wirklich,
Es löst das ganze Firmament sich auf;
Von Indras heißem Donnerkeil zerschmolzen,
Fällt es in unerschöpften Strömen nieder.
Mrichchakati V.

Dieser Art sind die meisten Hyperbeln bei Shakespeare. Die Phantasie beschreibt einen Kreis von unmöglichen Voraussetzungen, und nachdem sie so die Ansprüche der sinnlichen Wahrheit ein für allemal abgewiesen, ergeht sie sich frei in ihrem hyperbolischen Schwung. So phantasiert die Liebesleidenschaft von Romeo und von Julie in die Sternennacht hinein. Romeo sagt:

Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel
Wird ausgesandt und bittet Juliens Augen
In ihren Kreisen unterdes zu funkeln.
Doch wären ihre Augen dort, die Sterne
In ihrem Antlitz — würde nicht der Glanz
Von ihren Wangen jene so beschämen,
Wie Sonnenlicht die Lampe? Würd' ihr Aug'
Aus luft'gen Höh'n sich nicht so hell ergießen,
Daß Vögel sängen, froh den Tag zu grüßen?

Julie bleibt in ihrem späteren Monolog die hyperbolische Antistrophe nicht schuldig:

Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gib
Mir meinen Romeo! Und stirbt er einst,
Nimm ihn, zerteil' in kleine Sterne ihn.
Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldigt.

Diese Hyperbeln, für welche Calderon und die orientalische Lyrik zahlreiche Beispiele geben können, gehören der zergliedernden Sophistik der Leidenschaft an, dem Scholastizismus der Liebe, der Empfindung, die ihr Übermaß in ein freies Spiel der Phantasie ergießt.

So sagt auch Grillparzer in der „Sappho":

Das ganze Leben als ein Edelstein
Am Halse hängt der neugebornen Liebe.

Die stumme Kritik des Unmöglichen spricht sich in jenen zahlreichen Hyperbeln aus, in denen ein „wenn" und „eh'" das übertriebene Bild erläutert. So wenn Richard II. sagt:

Die Erde fühlt und diese Steine werden
Bewehrte Krieger, eh' ihr echter König
Des Aufruhrs schnöden Waffen unterliegt.

Mortimer in der „Maria Stuart" sagt:

Mag der Welten Band
Sich lösen, eine zweite Wasserflut
Herwogend alles Athmende verschlingen —
Ich achte nichts mehr — eh' ich dir entsage,
Eh' nahe sich das Ende aller Tage.

In Massingers „Herzog von Mailand" sagt Sforza, indem er eine bekannte Hyperbel des Horaz weiter ausführt:

Und mag der Erde Grund zusammenstürzen,
Und mag des Himmels glanzvoll Aug' erblinden,
So unterstützt, werd' ich auf den Ruinen stehn
Und rings ein neues Leben suchen.

Und wie Sforza die Liebe zu seiner Gattin, auf die er sich stützt, in dieser Hyperbel ausdrückt, so Dunois die Hoheit der Jungfrau:

Denn alle Fürstentrone, aufeinander
Gestellt, bis zu den Sternen fortgebaut,
Erreichten nicht die Höhe, wo sie steht
In ihrer Engelsmajestät!

Eine ähnliche Wendung der Reflexionshyperbel ist: mir ist, als ob:

Denn mir ist
Als ob der Wüste unmitleid'ge Scharen,
Des Meeres Ungeheuer mich umständen.
Braut von Messina.

oder die Form des Wunsches:

Daß er noch lebte!
Ich gäb ein Indien dafür —
Don Carlos.

O ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! — — o daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezücht in das Treffen zu führen! Räuber.

Aus allen diesen Beispielen ersehen wir sowohl, daß die Reflexions-Hyperbel ungezwungen aus dem Pathos der Leidenschaft, der Liebe, des Schmerzes, des Zornes hervorgeht, als auch, daß sie stets ein stilles Bewußtsein der Übertreibung beibehält, indem sie dieselbe in die Form einer unmöglichen Bedingung, eines unmöglichen Wunsches kleidet.

Naive Hyperbeln sind bei den neuen Dichtern seltener; doch kommen sie u. a. häufig bei den neuen Kraftdramatikern vor, deren Originalität nicht vor Geschmacklosigkeiten und Ungeheuerlichkeiten zurückbebt. Hier ist

der ganze dramatische Stil mit ihnen getränkt. So legt Grabbe oft in ein einziges Wort eine grandiose Hyperbel:

Die Windsbraut hat
Den Ocean entwurzelt.

Hebbel schildert in der „Judith" die Schönheit der Heldin:

Holofernes: Was für eine Art Weib!

Der Hauptmann: Herr, jeder Augenblick, daß du sie nicht siehst, ist ein verlorner.

Hebbels Helden und Heldinnen gewinnen einen übermenschlichen, überkräftigen Zug durch die ihren Reden bis zur Unlösbarkeit eingeschmolzene Hyperbolik. Es wird bei ihm nicht bloß die Diktion, sondern auch der dramatische Charakter durch die Hyperbel bestimmt. So phantasiert Holofernes: „Den Holofernes töten, auslöschen den Blitz, der mit dem Weltbrande droht, eine Unsterblichkeit im Keim erdrücken u. s. f." Die großen Charaktere Hebbels erhalten dadurch etwas renommistisch Aufschneidendes. Graf Bertram in der „Julia" wiederum vertritt den Weltschmerz, der in Hyperbeln der Verwesung schwelgt und eine Analyse, zu welcher der Raum dieses Werkes nicht ausreicht, würde leicht ergeben, wie die visionären Reden der Brunhild auf ihrem Zaubereiland und Etzels Phantasieen von einem kometarischen Weltritt nichts anderes sind als hyperbolische Allegorieen.

Dasselbe gilt auch von den Worten Brunhilds in der Geibelschen Dichtung:

Brich herein denn, Götterdämm'rung, und durch Rauch und Trümmerfall
Stürmt empor, ihr Abgrundsriesen! Stieb in Aschen, Sonnenball!
Nacht, uralte, ström' in Wogen schwarz und uferlos herauf!

Der pathetische Stil ist an Hyperbeln reicher, als der plastische, die Ode reicher, als das Lied, die Tragödie reicher als das Epos! Am häufigsten finden wir sie bei allen orientalischen Poeten, bei den begeisterten Sängern der Bibel, bei Calderon, Shakespeare, Schiller, Victor Hugo, und, wie schon erwähnt, bei unsern Kraftdramatikern von Lenz und Klinger bis zu Hebbel und J. L. Klein. Goethe ist arm daran da der plastische Stil der Schönheit diese gewaltsame Expansion des Bildes nicht verträgt. Darum sind auch die antiken Schriftsteller und Dichter mit Hyperbeln sparsam, und der römische Dichter, bei welchem sie sich am häufigsten finden, Lucan, gehört nicht zu den glänzendsten Vertretern seiner Litteratur. Ebenso wie dem Erhabenen wird die Hyperbel auch dem Komischen unentbehrlich sein, ja auch die Hyperbel der Erhabenheit schlägt ins komische um, wenn das vergrößerte sinnliche Bild die Idee nicht mit vergrößert. Eine Schreibart, in welcher das Hyperbolische über-

wiegt und unglückliche Hyperbeln sich mit glücklichen vermischen, wird daher schwülstig erscheinen müssen. Doch gerade jeder mißlungene Sprung des Erhabenen wird das Komische mit einem Beispiele und mit einer Lehre bereichern. Shakespeare und Jean Paul geben zahlreiche Beispiele komischer Hyperbeln:

Er machte schon Komplimente mit der Brust
seiner Mutter, eh' er sog." Hamlet.

Ich will das Zauberwort einer günstigen Rezension einem knirschenden Wehrwolfe vorhalten: — sofort steht er als ein leckendes Lamm mit quirlendem Schwänzchen vor mir. Titan.

Donne sagt in seinen „Satiren" von einem eingebildeten großen Linguisten:

O hätte einen Dragoman wie euch
Das Schicksal einst nach Babel hingesendet:
Kein Zweifel ist's, es stand der Turm vollendet.

Der jämmerliche Kerl, dessen Kopf bei Sonnenuntergang niedriger hängt als seine Hacken. Mrichchakati II.

Dein Kopf steht so wackelig auf dünnen Schultern, daß ein verliebtes Milchmädchen ihn herunterseufzen kann.
Shakespeare, Maß für Maß.

5. Die Metonymie.

Die Metonymie, ein bei weitem farbloserer und unbedeutenderer Tropus, als die vorhergehenden, ist von den alten Rhetorikern mit einer erschreckenden Ausführlichkeit behandelt worden; ja sie haben, damit nicht zufrieden, einzelne Unterarten der Metonymie, wie z. B. die Synekdoche, wieder zu selbständigen Tropen gestempelt, um ihrer unerschöpflichen Kasuistik das Vergnügen zu gönnen, mit neuen Aufzählungen wieder von vorn anzufangen.

Die Metonymie setzt einen Gegenstand für den anderen nicht wegen der Ähnlichkeit, wie die Metapher, sondern wegen der Nähe der Beziehungen, in denen beide zu einander stehen. Sie setzt daher eine geistige oder sinnliche Nähe voraus, während die Metapher das entlegenste Bild für ihren Gegenstand setzen kann. Die Metonymie steht dicht an der Grenze, wo das Bild zur grammatischen Figur erblaßt. Sie kann daher niemals die Eigentümlichkeit einer besonderen Dichtart, eines besonderen Dichters bilden; sie findet sich zerstreut in den verschiedensten Werken der Dichter, Redner und Historiker und ist zum Teile selbst in der gewöhnlichen Umgangssprache im Schwang. Wer z. B. sagt: „ich lese Schiller," statt „Schillers Werke," oder: „Napoleon gewann die Schlacht," statt „sein Herr oder seine Soldaten," oder „den Beistand des

Himmels anrufen" statt „den Beistand Gottes" hat sich einer Metonymie im Sinne der alten Rhetoriker schuldig gemacht. Sie nannten *Metonymie* den Tropus, welcher die Ursache für die Wirkung und umgekehrt, das Zeichen für die bezeichnete Sache, den Ort für die Sache, welche darin enthalten ist, das Werkzeug für den Träger des Werkzeuges, den Besitzer für die besessene Sache, den Feldherrn für die Soldaten u. s. f. setzt, *Synekdoche* dagegen den Tropus, der das Ganze für einen Teil oder einen Teil für das Ganze, die Gattung für die Art oder die Art für die Gattung, das Abstraktum für das Konkretum oder das Konkretum für das Abstraktum, die Einzahl für die Mehrzahl oder umgekehrt anwendet. Man sieht, daß die Unterscheidung ganz willkürlich ist und daß beide Tropen unter einen gemeinsamen Begriff fallen.

Die Lebendigkeit, die dieser Tropus der *Beziehungen* gewährt, beruht nicht bloß auf der größeren *Anschaulichkeit*; denn sonst würde er nicht auch die Gattung für die Art und das Abstraktum für das Konkretum setzen; sondern sie geht aus der erhöhten Thätigkeit der Phantasie hervor, welche, indem sie zwei Bestimmungen für einander setzt, beide *zugleich schaut* und dadurch sowohl den Gedanken, als auch das Bild *bereichert*. Wenn ich die Wirkung für die Ursache setze und z. B. sage: *Schatten* um ein Landhaus pflanzen, für *Bäume*, so sieht meine Phantasie in den Schatten zugleich die *Bäume* mit, die sie verbreiten. Sag' ich „tausend Säbel" für „tausend Soldaten," so seh' ich die Soldaten gleichzeitig mit, habe aber an den Säbeln alsbald einen lebendigeren sinnlichen Halt. Wenn ich mit *Lamartine* in „la chûte d'un ange" von der reizenden Daïdha sage: le doux *philtre* animé qui dort là sous mes pieds, so ist dies ebenfalls mehr eine Metonymie als eine Metapher. Der Anblick eines schönen Mädchens übt dieselbe Wirkung aus, wie ein Liebestrank; bei gleichen Wirkungen ist *eine* Ursache für die *andere* gesetzt; es ist eine Nähe der Beziehungen. Die erhöhte Wärme der Ideen-Assoziation, welche durch die Vertauschung der Beziehungen hervorgeht, gibt diesem Tropus sein dichterisches Recht.

Da indes die Beziehungen unter den Dingen so zahlreich sind, daß sie sich nicht klassifizieren lassen, so ist auch die Klassifikation dieser bildlichen Wendungen eine müßige Arbeit. Man kann nur zwei große Klassen bilden:

1. Die eigentliche *Metonymie*, welche *sinnliche* Beziehungen vertauscht, indem sie für einen Gegenstand den andern setzt, der *durch* ihn, *neben* ihm, *in* ihm, *vor* ihm u. s. f. existiert. *Pindar* spricht in der

neunten nemäischen Ode von der kühnen Rede beim Weinkrug, wo das Gefäß für den in ihm enthaltenen Wein gebraucht wird, Schiller sagt:

Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus —
Ehe das dritte Morgenrot scheint,
Hat er schnell mit dem Gatten die Schwester vereint.
Vom Meißel beseelt redet der fühlende Stein. —
Aus der Wolke quillt der Segen.

Zeus ist hier für Himmel, Morgenrot für Tag, Stein für das Bildwerk, Segen für den segnenden Regen gebraucht.

Eine Metonymie liegt auch in den folgenden Versen:

Süß von Wärme durchströmt und geblendet in wonnigem Wohllaut,
Hoch in das schimmernde Blau wiegt uns der Fittich des Weih's,
Senkt uns kreisend hinab in den Duft buntleuchtenden Berghangs.
Jensen.

Hier wird die Wirkung für die Ursache gesetzt: der Flug des Weihes ruft solche Empfindungen in uns hervor, daß wir selbst mit ihm zu fliegen scheinen.

2. Die Synekdoche als Vertauschung logischer und grammatischer Beziehungen, wobei die oben angeführten Bestimmungen der Rhetoriker gelten können. Hierher gehört auch die Wendung, welche das Adjektivum in ein Substantivum verwandelt:

Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken. Schiller.

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht
Im altertümlichen Saale,
Saß König Rudolphs heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle. Schiller.

In Lamartines „la chûte d'un ange" sagt der Häuptling des wilden Stammes, nachdem er die Kinder Cedars und Daïdhas gefunden, ohne zu wissen, wer die Eltern sind, zu den Müttern, die sie stillen wollen:

Laissez vos maitres seuls décider de leur sort,
Et s'ils doivent mourir, n'allaitez pas la mort.

La mort steht hier für die Sterbenden, die Todgeweihten, das Abstraktum für das Konkretum.

Das Setzen des Abstraktums für das Konkretum geht leicht in die Personifikation über:

Dürrer Mord
Schreitet gespenstisch!
Shakespeare, Macbeth.

Die Vertauschung des Singular und Plural, die ebenfalls als eine

Synekdoche bezeichnet wird, bildet ungezwungen den Übergang zu den Figuren. Sie gehört eigentlich zu den poetischen Lizenzen, welche die Sprache mit neuen Wendungen bereichern, die aus einer in der Prosa nicht verstatteten Vertauschung grammatischer Formen hervorgehen. Ihre Anwendung ist sehr häufig in der neuen Lyrik:

Wie heiß auch meine Sonnen lohten,
Sie weckten späte Rosen nur. Meißner.

Les vélours diaprés.
Lamartine, la chûte d'un ange.

Täuschende Schimmer
Winken dir immer. Matthisson.

Weihrauch wagt nur leise Hauche.
Sallet.

Die eh'rnen Hengste, die durch salz'ge Schäume
Dahergeschleppt auf jener Kirche ragen. Platen.

Im Osten starb der große Chan,
Auf Indien's Zimmetinseln
Starb Negerfürst und Muselmann.
Lingg.

B. Figuren.

Die Figuren sind bestimmte Schemata der Rede, in denen sich ein Gefühl, eine Stimmung, ein Gedanke kristallisiert. Sie erhöhen nicht, wie die Bilder, die Anschaulichkeit; es sind nur Wort- und Gedankenstellungen, welche den Ausdruck lebhafter und schärfer machen. Die Bilder gehören der Phantasie an, die Figuren dem Gemüt oder Verstand. Die alten Rhetoriker sind unerschöpflich in der Aufstellung und Definition von Figuren, indem sie jede Abweichung von dem herkömmlichen Geleis der Grammatik und Syntax mit einem stolzklingenden Namen taufen. Wir greifen aus dem reichhaltigen Schatze nur diejenigen heraus, welche für die Dichtkunst von besonderer Wichtigkeit sind:

1. Die Ausrufung, die in den alten Sturm- und Drangtragödieen z. B. Klingers das ganze Pathos der Leidenschaft naturwüchsig ersetzen sollte! Höchst frostig ertönt in den modernantiken Schauspielen das: ihr Götter! beim Zeus! u. s. f., weil uns diese Ausrufungen an eine ganz andere Weltanschauung gemahnen. Shakespeare ist in seinen pathetischen Szenen reich an Ausrufungen, die oft der grelle Aufschrei der inneren Leidenschaft, des inneren Kampfes sind:

Lear.
Pest, Rache, Tod, Vernichtung!
Was feurig? was Gemüt? Ha Gloster, Gloster!

und später:

Weh' mir, mein Herz, mein schwellend Herz, hinunter!

2. Die Frage, als Ausbruch des Affektes:

Ich frage, gibt es einen Gott? Was — dürfen
In seiner Schöpfung Könige so hausen? Schiller.

3. Die Anrede, Apostrophe, in welcher der Keim und erste Ansatz zur dichterischen Personifikation verborgen liegt:

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Thäler!
Schiller.

O Morgenduft auf dunklen Wäldern,
O Maienwonne, Sommerluft!
O Lerchensang auf grünen Feldern,
Wie sehnt nach euch sich meine Brust! Prutz.

O Meer im Abendstrahl.
An deiner stillen Flut
Fühl' ich nach langer Qual
Mich wieder fromm und gut. Meißner.

4. Die Wiederholung, durch welche der Ausdruck an Kraft gewinnt, besonders die Anaphora, die Wiederholung der Worte am Anfange. Die Epiphora, die Wiederholung der Worte am Ende der Rede, bildete sich in der Lyrik zum Refrain aus. Die Grammatiker haben, je nach der Stelle, an der sich die wiederholten Worte befinden, in gelehrter Spielerei eine Menge von Figuren unterschieden*)

Die Anaphora darf nicht zu häufig sein, sonst wirkt sie komisch, z. B.

Ja ich bin's, du Unglückselge,
Ja ich bin's, den du genannt!
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir. Grillparzer.

Feurigen Drang der Seele drückt diese Wiederholung sehr oft in den Schillerschen Dramen aus:

Jetzt oder nie! Wir sind allein.
Der Etikette bange Scheidewand
Ist zwischen Sohn und Vater eingesunken.
Jetzt oder nie! Ein Sonnenstrahl der Hoffnung
Glänzt in mir auf. Don Karlos.

Ich habe Niemand — Niemand —
Auf dieser großen weiten Erde Niemand!
Soweit das Zepter meines Vaters reicht,
Soweit die Schifffahrt unsre Flaggen sendet

*) Anaphora, Epiphora, Symploke, Epanalepsis, Epanodos, Epizeuxis.

Ist keine Stelle, keine, keine, wo
Ich meiner Thränen mich entlasten darf,
Als diese. Don Karlos.

Überhaupt verweisen wir auf dies Stück, dessen charakteristischer Stil gerade in solcher Emphase des Gemütes besteht und von leidenschaftlichen Fragen, Ausrufungen, Anaphoren und Epiphoren wimmelt.

5. Die Steigerung (Klimax), eine Figur, welche den überzeugenden Gedanken oder den wachsenden Effekt durch immer neue, stufenmäßige Verstärkung des Wortes und des Bildes ausdrückt und in der Regel hyperbolisch schließt. Die korrekte Steigerung verlangt, daß niemals der schwächere Gedanke oder das schwächere Bild hinter das stärkere gesetzt werde, sondern daß die Seele auf einer logisch angestuften Leiter in die Höhe steige.

O lieber als dem Grafen mich vermählen
Heiß' von den Zinnen jenes Turms mich springen,
Da gehn, wo Räuber streifen, Schlangen lauern,
Und kette mich an wilde Bären fest;
Birg bei der Nacht mich in ein Totenhaus
Voll rasselnder Gebeine, Moderknochen,
Und gelber Schädel mit entzahnten Kiefern,
Heiß' in ein frisch gemachtes Grab mich gehn,
Und in das Leichentuch des Toten hüllen.
Shakespeare, Romeo und Julie.

Vollendet! Ihr habt freie Macht! Gehorcht
Dem Dämon, der euch sinnlos wütend treibt!
Ehrt nicht des Hausgotts heiligen Altar!
Laßt diese Halle selbst, die euch geboren,
Den Schauplatz werden eures Wechselmords.
Vor eurer Mutter Aug' zerstöret euch
Mit euren eig'nen, nicht durch fremde Hände.
Leib gegen Leib, wie das theban'sche Paar,
Rückt aufeinander an, und mutvoll ringend
Umfanget euch mit eherner Umarmung!
Leben um Leben tauschend siege Jeder,
Den Dolch einbohrend in des andern Brust,
Daß selbst der Tod nicht eure Zwietracht heile,
Die Flamme selbst, des Feuers rote Säule,
Die sich von eurem Scheiterhaufen hebt,
Sich zweigespalten voneinander teile,
Ein schaudernd Bild, wie ihr gestorben und gelebt.
Schiller, Braut von Messina.

6. Der Gegensatz (Antithese), eine Redefigur, welche Bestimmungen, die sich logisch gegenüberstehn, auch in den entsprechenden Satzgliedern gegenüberstellt. So erfreut bei dieser Figur zunächst das

Redeschema durch seinen Parallelismus, dann aber auch der vollständige Ausdruck des Gedankens. Solche entgegengesetzte Bestimmungen nämlich ergänzen sich mit Notwendigkeit, da sie unter die höhere Einheit eines und desselben Begriffes fallen; man kann den Begriff „gut" nicht denken, ohne daß auch „bös" gleichzeitig, wenn auch nur in dämmernden Umrissen, über die Schwelle des Bewußtseins tritt. Gerade das klare Aussprechen des entgegengesetzten, aber notwendig ergänzenden Begriffes, wie es in der „Antithese" geschieht, gibt dem Ausdruck Fülle und Schärfe, dem Verstande und der Phantasie Befriedigung. Die Antithese ist nicht bloß logisch, indem sie Begriffsbestimmungen gegenüberstellt; sie gehört ebenso gut der Sprache der Leidenschaft an, indem sie kontrastierende Bilder entgegensetzt. Metaphorische Antithesen finden sich oft bei Shakespeare:

Einstimmig preist man neugebornen Tand,
Ward er auch aus vergang'nem nur geformt,
Und schätzt den Staub, ein wenig übergoldet,
Weit mehr als Gold, ein wenig überstäubt.
Troilus und Kressida.

Die Antithese ist eine schlagende Form für die Sentenz. Darum sind sentenzenreiche Schriftsteller und Dichter, wie Seneca und Schiller, sehr reich an ihnen; aber auch scharfe, analytische Denker, wie Lessing, Börne, Feuerbach sind glücklich in ihren Antithesen.

Die einfache Antithese stellt nur zwei Bestimmungen gegenüber; die zusammengesetzte mehrere. Zwei einfache Antithesen enthält der Vers Schillers:

In das wilde Fest der Freuden,
Mischten sie den Wehgesang,
Klagend um das eig'ne Leiden
In des Reiches Untergang;

eine zusammengesetzte dagegen die bekannte Sentenz im „Wallenstein":

Leicht beieinander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Dinge.

Die zusammengesetzte Antithese erfordert eine symmetrische Anordnung der entgegenstehenden Bestimmungen, so daß der Gedanke wie ein elektrischer Blitz durch eine Voltaische Säule regelmäßig geparter, polarer Bestimmungen hindurchzuckt. Auf dieser Symmetrie beruht die Eleganz, Präzision und schlagende Schärfe des Stiles.

Es ist noch nicht hinlänglich beachtet worden, wie der Stil Schillers aus lauter Antithesen zusammengeschichtet ist. Eine galvanische Kette blitzender Gegensätze geht durch alle seine Werke, und auf ihnen vorzugsweise beruht die elektrisierende Wirkung seiner Sprache. Es bleibt be-

wundernswert, daß die stereotype Anwendung einer und derselben Redefigur keine größere Ermüdung hervorruft und den Fluß der Begeisterung nicht öfter ins Stocken bringt. Gerade wie Cuvier aus dem aufgefundenen Knochen eines vorsündflutlichen Tieres den ganzen Organismus desselben nach der Notwendigkeit des Naturgesetzes aufzubauen verstand: so kann der Aesthetiker aus einer einzelnen äußerlichen Figur die lehrreichsten Schlüsse auf den Charakter des Dichters selbst, auf seine ganze geistige Bedeutung ziehen. Ein Dichter, der in Antithesen dichtet, wird ebenso glänzend, wie scharf, ebenso feurig, wie schlagend erscheinen; aber er wird nicht zur plastischen Harmonie durchdringen; er wird sich nie mit voller Ruhe in die einzelne Erscheinung versenken; er wird immer reflektierend ihre gegenseitigen Beziehungen ins Auge fassen; er wird mehr ein Poet des Gedankens, als ein Poet der Anschauung, mehr ein dramatischer und lyrischer, als epischer Dichter, und in der Lyrik selbst wieder mehr Elegiker, als Liederschöpfer sein. So können wir aus der kleinen Antithese heraus uns das ganze, großartige und unruhige Gedankenpathos unseres größten Dramatikers konstruieren.

Daß aber die thatsächliche Voraussetzung richtig ist, das beweist jeder Blick in Schillers Dramen und Gedichte. Schlagen wir sie auf, wo wir wollen — wir stoßen überall auf Antithesen z. B.

Doch dieser große Menschenkenner sinke
Vor Scham dahin, daß seine graue Weisheit
Der Scharfsinn eines Jünglings überlistet.
Ja, Sire, wir waren Brüder! Brüder durch
Ein edler Band, als die Natur es schmiedet.
Sein schöner Lebenslauf war Liebe — Liebe
Für mich sein großer schöner Tod. Mein war er,
Als Sie mit seiner Achtung groß gethan,
Als seine scherzende Beredsamkeit
Mit Ihrem stolzen Riesengeiste spielte.
Ihn zu beherrschen wähnten Sie — und waren
Ein folgsam Werkzeug seiner höhern Pläne u. s. w.

Der ganze dramatische Stil Schillers ist mit Antithesen, die bald leiser angedeutet, bald kräftiger ausgeführt sind, getränkt. Auch Friedrich der Große liebte, nach Bielefeld, die Vergleichungen und die Antithesen vorzugsweise.

Der antithetische Gang liegt auch jener Figur des dramatischen Dialogs, der sogenannten „Stichomythie" zu Grunde, der schlagenden Rede und Gegenrede in aufeinanderfolgenden Verszeilen. Sie findet sich bei den antiken Tragikern und ist von Schiller mit Vorliebe adoptiert worden z. B.

Hermione.
Was will Dein Stolzsein? Was bezweckt das Wortgefecht,
Als wärst nur Du verständig und ich wär' es nicht?

Andromache.
Bei dem gewiß nicht, was Du jetzt gesprochen hast.

Hermione
Der Geist, der Dir ward, wohnt mir nicht ein, o Frau!

Andromache.
Du bist so jung noch, und Du sprachst so maßlos schlecht!

Hermione.
Du aber sprichst nicht, nein, Du thust nur, was Du kannst.

Andromache.
O traure lieber schweigend, wenn Dich Kypris floh.

Hermione.
Wie? gilt den Frau'n nicht Lieben als das Höchste stets?

Andromache.
Ja,
Wenn würdig sie es nützen, sonst entehrt es sie!

Hermione.
Nicht mit Barbarensitten wohnt man hier im Land.

Andromache.
Wie dort das Schlechte, so gebiert auch hier es Schmach!
Euripides, Andromache (nach Fritze).

Leicester.
Junger Mann, Ihr seid zu rasch
In so gefährlich dornenvoller Sache,

Mortimer.
Ihr — sehr bedacht in solchem Fall der Ehre.

Leicester.
Ich seh' die Netze, die uns rings umgeben.

Mortimer.
Ich fühle Mut, sie alle zu durchreißen.

Leicester.
Tollkühnheit, Raserei ist dieser Mut.

Mortimer.
Nicht Tapferkeit ist diese Klugheit, Lord.

Leicester.
Euch lüstet's wohl, wie Babington zu enden?

Mortimer.
Euch nicht, des Norfolk Großmut nachzuahmen.

Leicester.
Norfolk hat seine Braut nicht heimgeführt.

Mortimer.
Er hat's bewieſen, daß er's würdig war.
Leiceſter.
Wenn wir verderben, reißen wir ſie nach.
Mortimer.
Wenn wir uns ſchonen, wird ſie nicht gerettet.
Schiller, Maria Stuart.

7. Das Paradoxon, eine Redefigur, die ſcheinbar Unverträgliches durch eine tiefere Einheit des Gedankens zuſammenkettet.*) Der Reiz dieſer Figur liegt in der Kühnheit, mit welcher der Widerſpruch hingeſtellt wird, und der ſtillen Freude, daß man den Schlüſſel zu ſeiner Löſung in Händen hat.

Das Paradoxon iſt entweder blos logiſch z. B.

Quid velit et possit rerum concordia discors?
Horaz.
Évitez de Bernis la stérile abondance.
Friedrich der Große.
Du überſinnlich ſinnlicher Freier. Goethe, Fauſt.
Regular confusion. Addison, Cato.
Mit höh'rer Luſt ſieht auf des Leman Flut,
Wenn Thal und Hügel ſchon in Dämm'rung ſinken,
Der hohen Eiswelt reine Purpurglut
Mein Aug' aus dunkler Klarheit niederblinken.
Matthiſſon.

Wo du, heiliger Mond, mit furchtbar lieben Schatten das Grab meiner Minna umgibſt. Goethe, Stella.

Fluchwertes Geſchick, unſel'ge Seligkeit. Paul Heyſe.
Die Geiſtesrecken
Mit Kinderherzen,
Der ſelig unſeligen Geiſterſöhne. Albert Möſer.
Wehmut, die heimliche Freude der Schmerzen.
Wilhelm Jordan.

oder das Paradoxon iſt metaphoriſch z. B.

Mond meiner Tage, meiner Nächte Sonne,
Hoch über mir geh' Deinen Strahlenlauf. Dingelſtedt.

Die Vorliebe für das Zuſammenfaſſen unverträglicher Beſtimmungen, deren tiefere Einheit oft nur eine ſcheinbare iſt, ſchafft den paradoxen Stil, der ſich auch auf die Kompoſition größerer Kunſtwerke bezieht. So iſt Hebbel paradox im Entwurf ſeiner Dramen und in ihrer Charakteriſtik, während Arthur Schopenhauer ein paradoxer Denker iſt.

*) Man unterſcheidet vom Paradoxon noch das Oxymoron, in welchem der Widerſpruch zwiſchen dem Subſtantiv und einem gegenſätzlichen Adjektiv beſteht; doch iſt dies ein müßiger Unterſchied, der die Grundbeſtimmung nicht berührt.

8. Die Ironie ist diejenige Redefigur, welche das Gegenteil von dem sagt, was sie meint*). Der Widerspruch besteht hier nicht zwischen den einzelnen, nebeneinander gestellten Gedankenbestimmungen, wie im Paradoxon, sondern zwischen dem Gedanken und seinem Ausdruck durch die Rede. Die Ironie ist die Heuchelei des Geistes, der das Nichtige vernichtet, indem er's preist, und das Hohe erhebt, indem er es herabsetzt. Ihre Stimmung beruht, wie der Reiz des Paradoxon, auf einem Widerspruche, dessen unmittelbare Lösung die Phantasie erfreut. In dieser einfachen Form war die Ironie schon den alten Klassikern geläufig! So verhöhnt Patroklos bei Homer den Kebriones, der, von seinem Stein getroffen, vom Wagensitz herabschießt:

Wunder, wie ist er behende, der Mann! Wie leicht er hinabtaucht!
Übt er die Kunst einmal in des Meeres fischreichen Gewässern;
Viele ja sättigte wahrlich der Mann mit gefangenen Austern,
Hurtig vom Bord abspringend, wie hohl auch stürme die Brandung:
Sowie jetzt im Gefild' er behend aus dem Wagen hinabtaucht!
Traun, auch im troischen Volk sind unvergleichbare Taucher.

Homer, Ilias 16, 744—50 (Voß).

So sagt Juno zur Venus bei Virgil:

Egregiam vero laudem et spolia ampla refertis.
Tuque puerque tuus: magnum et memorabile nomen,
Una dolo divûm si foemina victa duorum est.

Aen. 4.

Und im „Eunuchen" des Terenz heißt es:

Heus. bone vir, curasti probe.

eine Stelle, in der jedes Wort in einem seiner ursprünglichen Bedeutung entgegengesetzten Sinne genommen wird. Durch den Reiz des Kontrastes, der ihr zu Grunde liegt, ist die Ironie von hoher Bedeutung für die Komik und findet hier ihren weitesten und angemessensten Spielraum. Der größte ironische Schriftsteller ist Swift; aber auch in Shakespeare, Jean Paul, Hippel, Platen, Prutz und Gutzkow finden sich vortreffliche ironische Stellen z. B.

„Endlich schwenkte sich als Voressen oder Vorbericht der Suppe die rosabackige Physikussin in die Stube herein mit 3 oder 4 Esprits oder Federstutzen, mit einer scheckigen Hals-Schürze, in einem roten Ballkleide, dem die Walzer die Farbe ausgezogen, die sie ihr aufgelegt — und mit einem durchbrochnen Putzfächer. Wenn ich wollte, könnt' ich mich ihrer annehmen; denn anlangend die Esprits (da oft der Esprit, wie bei den Embryonen das Gehirn, sich auf die Gehirnschale herausetzt und da sonnet), so dachte sie, Weiber und Rebhühner werden am besten mit Federn auf dem Kopfe an der Tafel serviert — anlangend den Fächer, so gab sie vor, sie komme von einem

*) Ironia est alia dicentis et alia significantis dissimulatio. Cic. de Orat. 3.

Morgenbesuche (wobei sie recht deutlich voraussetzte, daß Damen so wenig ohne Fächerstäbe, als Tischler ohne Maßstab auf die Gasse dürfen) — anlangend den Rest, so wußte sie, der Gast sei ein Graf." Jean Paul, Titan.

Chor:

Was hältst du, Freund! von diesem neuen Trauerspiel?

Publikum:

O zum Entsetzen meisterhaft, zum Fressen schön!

Chor:

Wie antisophokleisch er's behandelt hat!

Publikum:

Anachronismen eingestreut zu tausenden!

Chor:

So ganz unendlich tragisch! Alle sterben fast.

Platen, Romantischer Oedipus.

Was die Romantiker aus dieser einfachen Figur gemacht, wie sie dieselbe zum Grundgesetz aller dichterischen Produktion und zum Prinzip der Lebensauffassung erhoben, das haben wir schon früher erwähnt.

Ohne uns hier bei den grammatischen und syntaktischen Figuren, der Inversion, dem Anakolonthon, der Aposiopese und Ellipse aufzuhalten, von denen die erstere durch kühnere Stellung der Worte den Nachdruck verstärkt, während die andern durch Abkürzungen, Auslassungen Erratenlassen die Aufmerksamkeit herausfordern, erwähnen wir noch

9. die Onomatopöie, eine sprachliche Tonmalerei, welche das natürliche Geräusch durch den Klang der Worte nachzuahmen sucht. Bekannt ist der Vers der Homerisch-Vossischen „Odyssee":

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Auch Goethes „Faust" enthält einige schöne onomatopöische Stellen:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert.

oder:

Horch, es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste,
Girren und Brechen der Äste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!
Im fürchterlich verworrenen Falle
Übereinander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.

Plätscherten mit den Schweifen und plauderten geschwätzig.

Jordan, Nibelungen.

Diese Figur artet, ähnlich wie die Tonmalereien der Musik leicht in Künstelei und Spielerei aus und kann daher nur selten in Anwendung gebracht werden.

Dritter Abschnitt.

Über den Gebrauch des bildlichen Ausdruckes.

Die meisten Rhetoriker, auch die englischen, ein Home, Priestley und Hugo Blair nicht ausgenommen, haben das Bild zu sehr als eine eingelegte Zierde der Rede betrachtet, nicht als einen organischen Teil der Dichtung, nicht in seinem tieferen Zusammenhange mit dem Genius des Dichters und seines Jahrhunderts. Aus dieser äußerlichen Betrachtungsweise hat sich ein langes Register von Regeln ergeben, das von Pedanten nachgebetet, von einer schulmeisterlichen Kritik auf die Erscheinungen der Gegenwart angewendet wird, wobei ganz unbeachtet bleibt, daß dasselbe Verfahren den Flügelstaub von den Schwingen der größten Genien aller Zeiten abstreifen würde! Doch die moderne Litteratur ist einmal der Sündenbock für die kritischen Exerzitien jener schwachen Köpfe, die durch Arroganz, anscheinende Sicherheit der Behauptungen und eine dem oberflächlichen Verstande der Menge schmeichelnde Verständlichkeit ersetzen, was ihnen an Phantasie, Geschmack und tieferer ästhetischer Bildung fehlt.

Der bildliche Ausdruck ist die organische Eigentümlichkeit einiger großen Dichtergenieen, wie z. B. Shakespeare, Calderon, Jean Paul, ganz abgesehen von den orientalischen Poeten, von Dichtern der Neuzeit, wie Lenau, Grün u. a. Schon diese Thatsache wird uns gegen den Vorwurf einer Überladung mit Bildern vorsichtig machen müssen, ein Vorwurf, der aus jener oberflächlichen Theorie hervorgeht, nach welcher die Bilder in einer so äußerlichen Weise der Dichtung angehängt werden, wie sich die Wilden metallene Zierraten an Ohren, Nasen anhängen oder sich den Leib mit bunten Farben tätowieren. Ein phantasiearmer Dichter oder Kritiker, dem nur selten die Gunst der Musen ein Bildchen schenkt, mag sich besinnen, an welcher Stelle er es wohl am vorteilhaftesten anbringt*); aber große Dichter, die gewohnt sind in Bildern zu denken, wobei der dichterische Gedanke keineswegs an Schärfe und Klarheit verliert, können nicht als Zierrat und Schmuck verteilen, was aus

*) In bezug hierauf sagt Pope sehr gut:

One simile, that solitary shines
In the dry desert of a thousand lines.

Imitations of Horace II. 1.

UNIVERSITY CALIFORNIA

dem unerschöpften Born ihres Genius mit innerer Notwendigkeit hervorquillt. Deshalb wird auch der strenge Maßstab nüchterner Korrektheit sich nicht mit Erfolg an eine Ausdrucksweise anlegen lassen, deren eingeborene Bildlichkeit allen Bewegungen und Flügen der dichterischen Gestaltungskraft folgen muß! Oder sollte man ein Recht haben, es an Shakespeare zu tadeln, wenn in der Sprache der Leidenschaft seine Bilder oft in sonst unerlaubten Katachresen zusammenschmelzen, wenn eine düstre Rembrandtsche Beleuchtung den Bildern zwar die plastische Klarheit und Bestimmtheit nimmt, aber sie wunderbar in das Stimmungselement des Charakters und der Situation versetzt? Sollte man es tadeln, wenn er, nach objektiver Wahrheit strebend, albernen Charakteren alberne, bombastischen, wie z. B. dem Laertes im Hamlet, bombastische Worte in den Mund legt? Man wird für den Geschmack der Gegenwart allerdings die Grenzen schärfer ziehen müssen, als sie Shakespeare gezogen; man wird hier nicht nur die einzelnen Dichtgattungen, sondern selbst den Unterschied des realistischen und idealistischen Stiles berücksichtigen müssen; aber man wird bei der Beurteilung jenes großen Genius nicht seine einzelnen Bilder nach Art der engherzigen, englischen Kritiker, besonders eines Home, zerfasern dürfen, ohne gegen höhere Gesichtspunkte ungerecht zu werden. Noch weniger darf man freilich vergessen, daß die Bildlichkeit des Stiles nicht bloß dem Genius Shakespeares, sondern auch seiner ganzen Zeit angehörte, daß seine Zeitgenossen Beaumont und Fletcher, Webster, Marlowe, Massinger u. a. sich derselben bildlichen Ausdrucksweise, wenn auch minder großartig und charakteristisch, bedienten, daß ebenso Calderon sich in jenen mehr blendenden als schlagenden Metaphern bewegte, welche die ganze spanische Poesie vom Orient geerbt, und die ein geistiger Niederschlag der maurischen Eroberung blieben. Und wie weit die orientalische Bildlichkeit selbst davon entfernt ist, äußerlicher Zierrat der Dichtung zu sein, wie sie im Gegenteil die organische Blüte der religiösen Weltanschauung des Orients ist und mit dem ganzen Volksgeiste aufs innigste zusammenhängt: das ist allzu bekannt, als daß man es den einseitigen Kritikern vorzuhalten brauchte, die mit ihrem aufdringlichen Verstand alle Zeitalter und Dichtergenien hofmeistern. Die Folge einer tieferen Einsicht in das Wesen des bildlichen Ausdruckes wird dann auch mit Notwendigkeit eine größere Liberalität bei der Beurteilung der Dichtungen der Neuzeit zur Folge haben. Denn auch die Neuzeit hat Dichter von reicher Phantasie aufzuweisen, die zu den talentvollsten und genialsten gehören, wie z. B. Lenau, und es ist ein schlechter Kunstgriff einer blasierten Kritik, diese Dichter aufgrund ihres Bilderreichtums, wegen dessen sie mit Shakespeare und Calderon in einer Linie stehen, mit

Lohenstein und Hoffmannswaldau in eine Linie zu stellen. Dieser Kunstgriff beruht auf einer wohlfeilen Erschleichung, indem der Kritiker sich nur an die Quantität der Bilder hält und dabei ihre Qualität unberücksichtigt läßt.

Doch nicht bloß die Anlage des einzelnen Dichters, auch die Kultur unserer gegenwärtigen Epoche rechtfertigt unmittelbar einen bilderreichen Stil. Nicht bloß die Natursymbolik des Orientes, nicht bloß die maurisch-spanische Phantasie mit ihrer südlichen Farbenglut: auch der erwachende freie Protestantismus, die junge Nationalkraft Alt-Englands zu Shakespeares Zeit schwelgte im Bilderreichtum der Diktion, der erst im englischen Drama wieder verschwand, als die Korrektheit und Armut der französischen Muster die Tragödieen eines Addison, Rowe, Congreve u. a. zu beherrschen anfing. Der beginnende Weltverkehr der britischen Nation hatte den Geistern nach außen große Perspektiven geöffnet, die protestantische Gewissensfreiheit ihnen die Welt der Seele in einem neuen Lichte gezeigt, das ihre verborgensten Tiefen erhellte. Dieser erschlossene Reichtum äußerer und innerer Anschauungen befruchtete die Bildlichkeit des Ausdruckes; und die Kühnheit einer jugendfrischen Phantasie zögerte nicht, sich dieser offengelegten Schätze zu bemächtigen. Ohne Frage wird die Sprache der Dichter bilderreicher werden, je reicher die Stoffwelt ist, aus der sie ihre Anschauungen entnehmen, und die Bilderarmut der alten Volksepen hängt, abgesehen von der Eigentümlichkeit des epischen Stiles, gewiß auch mit der Armut der Kulturverhältnisse zusammen, aus denen heraus sie gedichtet sind. Die religiöse Phantasie aber, die im Orient hängende Gärten voll Bilderpracht zwischen Himmel und Erde trieb, schuf bei den alten Griechen plastische Göttergestalten, sodaß der Überschuß an Bildlichkeit ein geringer blieb, da die religiöse Phantasie fast ganz in diesen festen menschgewordenen Bildern aufging!

Welche Zeit ist aber reicher an großartigen Weltperspektiven, an einer stets neue Bilder aus dem großen und kleinen Kosmos heraufzaubernden Kenntnis, als die unsrige? Welche Zeit hat größere Krisen menschheitlicher Entwickelung hinter sich? Welche Zeit hat die Seele des Menschen tiefer durchforscht? Die dichterische Stoffwelt hat außerordentlich an Fülle gewonnen, und ein reicher Genius braucht sich nicht in den ausgefahrenen Geleisen der hergebrachten Bildlichkeit zu bewegen; ihm ist eine neue Welt erschlossen, die ihm bereitwillig zu neuen Vertauschungen und Bildern ihre Schätze hergibt. Wir sind indes weit davon entfernt zu behaupten, daß die Bildlichkeit des Ausdruckes eine unerläßliche Forderung für die Schönheit des dichterischen Stiles sei. Der einfache Lyriker, der plastische

Epiker kann sich ebenso mit den eigentlichen Ausdrücken begnügen; ja es gibt dichterische Talente, welche die Klarheit der Anschauung und Innigkeit der Empfindung angemessen nur ohne alle Bildlichkeit auszudrücken vermögen. Der Dramatiker kann ebenso gut in gedankenvollen Antithesen, wie Schiller, als in schlagenden Metaphern, wie Shakespeare, den entsprechenden Ausdruck seines Pathos finden.

Doch für ein vorzugsweise phantasiereiches Talent wollen wir aus dem Rezeptenbuch der alten Rhetorik einzelne Vorschriften ausziehen, um den Gebrauch der Bilder zu regeln, freilich nicht ohne das Bekenntnis vorauszuschicken, daß diese gültigen Normen des Ausdrucks den höheren Gesetzen der dichterischen Charakteristik im Kollisionsfalle nachstehen müssen. Auch im übrigen muß diese Menge von Rezepten verringert werden; es sind Regeln aufgestellt, wie z. B. die sinnliche Anschaulichkeit des Bildes, die für die stimmungsvollen Bilder des Gemütes nicht passen und denen man die schönsten Vergleichungen Ossians als fehlerhaft opfern müßte. Wir betrachten zuerst das Bild an und für sich, dann das Bild in bezug zu anderen Bildern und zuletzt das Bild in bezug auf seine Angemessenheit zu den einzelnen Dichtarten.

1. Zu den Fehlern des einzelnen Bildes rechnen wir:

a) Die Unrichtigkeit, einen Verstoß gegen die natürliche Wahrheit der Dinge.

Den Honig irdischer Weisheit sammeln wir nicht aus Blumen ein, sondern aus Dornen.

Julian Schmidt, dessen Stil nur selten ins Bildliche übergeht, was bei der Phantasiearmut dieses Autors sich von selbst erklärt, ist bei diesen seltenen Verirrungen in der Regel sehr unglücklich und verstößt sogar gegen die Richtigkeit, das einfachste Gesetz des bildlichen Ausdruckes. So sagt er in einer Beurteilung Thackerays: „Das ist eine unendliche Empfänglichkeit der Saiten der Phantasie, die augenblicklich einen vollen Akkord angeben, wenn sie von einem einzelnen Tone berührt werden.“ Die Saiten werden aber niemals von Tönen berührt, sondern sie schaffen die Töne, wenn sie berührt werden.

b) Die Unangemessenheit, wenn das Bild zu groß oder zu klein ist für den verglichenen Gegenstand. Solche Bilder finden sich häufig bei Jean Paul, z. B.

Natur, du ruhest vor dem nassen Auge, wie ein grünendes, abendrotes Gebirge. Titan.

Die Natur, die gestern ein flammender Sonnenball gewesen, war heute ein Abendstern voll Dämmerlicht. Titan.

Quand le soleil, que cache à demi la forêt,
Montrant sur l'horizon sa rondeur echancrée,
Grandit comme ferait la coupole dorée
D'un palais d'Orient dont on approcherait.
Victor Hugo, les feuilles d'automne.

Wenn Jean Paul die Natur mit einem Gebirge, einem Sonnenball, einem Abendstern vergleicht, Victor Hugo die Sonne mit der Kuppel einer Moschee: so hat man, ganz abgesehen von dem mehr oder weniger zutreffenden tertium comparationis, das Gefühl der Unangemessenheit, indem der Horizont der Phantasie dadurch verengert wird, daß man das Ganze mit einem seiner Teile, die Natur mit einzelnen Gestirnen, einen großen Weltkörper mit einem Teile eines menschlichen Bauwerkes vergleicht! In denselben Fehler verfällt Victor Hugo, wenn er am Schlusse des obigen Gedichtes die Natur ein „ungeheures Klavier" nennt.

c) Die Mattigkeit, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug hervortritt. Dies ist der größte Fehler des bildlichen Ausdruckes, indem er nicht nur dem Stil einen frostigen Charakter gibt, sondern überhaupt das Bild als einen überflüssigen Luxus erscheinen läßt. Die Metapher besonders muß den Ausdruck abkürzen, nicht schleppend machen; sie muß aus dem Gedanken organisch herauswachsen, nicht beiläufig neben ihm herleuchten.

Die Metapher darf zwar, wie wir oben sahen, ebenso das Sinnliche vergeistigen, wie das Geistige versinnlichen. Lenau ist ein Meister in der Kunst dieser träumerischen Naturbeseelung. Solche Metaphern aber werden leicht frostig und matt, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug das Gemüt erfaßt. Noch mehr gilt dies von ausgeführten Vergleichungen, in denen das geistige Bild zu abstrakt angedeutet oder ausgeführt wird, z. B.

Gleich dem ewigen Frieden schimmert
Ruhig, klar und grün das Meer.
Anastasius Grün.

Wie ein großer Gedanke sich losreißt
Aus dem Haupte eines Genius,
Also springt aus des Kasbek steinernem Haus
Der brausende Terekfluß.
Bodenstedt.

Matt wird auch die schlagende Metapher, wenn sie weiter ausgesponnen wird, als der Fonds ihrer Ähnlichkeit es verstattet, der für eine Metapher, aber nicht für eine Allegorie ausreicht, z. B.

Was sagst du? Wie gefällt dir dieser Mann?
Heut Abend sahst du ihn bei unsrem Fest.

Dann lies im Buche seines Angesichts,
In das der Schönheit Griffel Wonne schrieb;
Betrachte seiner Züge Lieblichkeit,
Wie jeglicher dem andern Zierde leiht.
Was dunkel in dem holden Buch geblieben,
Das lies in seinem Aug' am Rand geschrieben,
Und dieses Freiers ungebund'ner Stand,
Das Buch der Liebe braucht nur einen Band.
Der Fisch lebt in der See und doppelt teuer
Wird äuß'res Schön, als inn'rer Schönheit Schleier.
Das Buch glänzt allermeist im Aug' der Welt,
Das goldne Lehr' in goldnen Spangen hält.

Shakespeare, Romeo und Julie.

Wer fühlt nicht heraus, wie diese breitgeschlagene Metapher durch ihre Ausführung mit jeder Wendung matter und gezwungener wird, abgesehen davon, daß ein eingeschobenes fremdes Bild die Allegorie unterbricht. Shakespeare verspottet oft diese ungebührliche breite Ausführung des Bildes, die er „ein Gleichnis zu Tode hetzen" nennt, ist aber selbst am wenigsten frei davon.

Grillparzer sagt in „des Meeres und der Liebe Wellen:"

Was weißt du von des Nackens stolzem Bau,
Der breit sich anschließt reich gewund'nen Flechten,
Den Schultern, die beschämt nach rückwärts sinkend,
Platz räumen den begabtern reichern Schwestern!

Wie matt, frostig und kaum verständlich! Die Brüste, die begabten reichern Schwestern der Schultern!

d) Die Geschmacklosigkeit, wenn das Bild an und für sich unziemlich und abstoßend, oder ungereimt und unsinnig (schwülstig, bombastisch) oder zu weit hergeholt ist, oder wenn, trotz des zutreffenden Vergleichungspunktes, die verglichenen Gegenstände in allen anderen Beziehungen so heterogen sind, daß die Unähnlichkeiten von selbst störend hervortreten. Alle diese Fehler der Bildlichkeit im ernsten Stile können ebenso große Vorzüge im komischen sein. Selbst das anscheinend zu weit hergeholte und gelehrte Bild, das eines Kommentars bedarf, kann diesen Kommentar ungezwungen im komischen Stile finden, wie dies z. B. bei Jean Paul der Fall ist. An geschmacklosen Bildern sind nicht nur Lohenstein und Hoffmannswaldau, sondern auch Shakespeare und seine Zeitgenossen, die Erstlingswerke Schillers, die alten und neuen Kraftdramatiker, selbst Anastasius Grün und Karl Beck reich zu nennen. Unziemlich ist z. B. folgendes Bild:

When You, great duke, shrunk trembling in Your palace,
And saw Your wife, the Adriatic, ploughed
Like a lewd whore, by bolder prows than Yours.
Otway, Venice preserved.

Unziemlich an und für sich und durch die Situation ist folgendes Bild, mit welchem sich Jachimo bei der schönen Imogen einführt:

Der überfüllte Wille, die Begier,
Satt und doch ungesättigt; dieses Faß,
Voll und doch leck, frißt erst das Lamm und lüstert
Dann noch nach den Gedärmen.

Unziemlich, schwülstig, unklar ist das folgende:

Schmutz, solchem reinen Glanz entgegen, zwänge
Selbst die Begier, die Leerheit auszulachen!
Shakespeare, Cymbeline.

Unziemlich ist der Vergleich, den Diomedes zwischen Menelaos und Paris in bezug auf Helena anstellt:

Er, ein schwachmüt'ger Hahnrei, tränke willig
Die Neig' und Hefe abgestand'nen Weins;
Dich Liederlichen freut's aus Hurenleib
Dir deinen künft'gen Erben zu erzeugen.
Shakespeare, Troilus und Kressida.

Dasselbe gilt von den folgenden Bildern:

Wie der blüh'nde Mai
Den dürren Furchen nach der Saat verhilft
Zu schwell'nder Fülle, also zeigt ihr Schoß
Sein fleißiges Bemühn und emsig Thun.
Shakespeare, Maß für Maß.

Doch da er's that, lag unser Volk im Staube,
Blutrünstig, mit zerriß'nem Eingeweide,
Und so ersäuft in tausendfachem Leide. Geibel.

Son âme bondissait dans son sein, de colère
Comme un fruit qui remue au ventre de sa mére.
Lamartine, la chûte d'un ange.

Unziemlich und ungereimt zugleich die folgenden:

„Unglückselige Schwungsucht! uralte Buhlerin! Engel küßten an deinem Halse den Himmel hinweg und der Tod sprang aus deinem kreißenden Bauche.
Schiller, Fiesco.

Verlacht ward all der Staatskanzlein Gekleister,
Nur Hohn gibt's für des Censors Rippenstöße,
Und in des Bureaukratenleibs Gekröse
Stieß man des Geistes Schwert nur immer dreister.
Redwitz.

Ein Gewühl von Pein, Bedrängnis und heimlichen Gelüsten glimmt in meinen Eingeweiden. J. L. Klein.

Gelehrte und weit hergeholte Bilder finden sich zahlreich bei Lohenstein; doch sind auch Schiller und Goethe, der Richtung unserer klassischen Litteraturepoche gemäß, nicht davon freigeblieben.

Beispiele für die letzte Art der Geschmacklosigkeit, die aus der zu großen Unähnlichkeit der verglichenen Gegenstände hervorgeht, sind nicht selten. Man weiß sich oft zunächst nicht Rechenschaft zu geben von dem unbefriedigenden Eindruck, den ein solches Bild hervorruft, bis man sich davon überzeugt, diese Unähnlichkeiten seien so auffallend, daß sie sich der Phantasie, der vom Dichter betonten Ähnlichkeit zum Trotz, aufdrängen. Wenn Grün „Gott" eine „graue, tote Pyramide" in der einsamen Wüste eines Priesterherzens nennt: so ist die Vergleichung des höchsten geistigen Wesens mit einem leblosen Mauerwerk gewiß störend, wird aber zunächst durch die stimmungsvollen Beiwörter gemildert, und dann durch das geistvolle tertium comparationis, indem „Gott" von diesem Priester nur als eine abstrakte, tote „Spitze" aufgefaßt wird, wie die Pyramidenspitze am Saume der einsamen Wüste auftaucht. Wenn aber Betty Paoli dies Bild für ihre eigene Liebesempfindung benutzt:

So wird fortan in allen künft'gen Tagen
Hoch über allem Schmerz und aller Lust
Dein Bild als ew'ge Pyramide ragen
In der Sahara meiner tiefsten Brust —

so wird es im höchsten Grade geschmacklos. Die Ähnlichkeit, das Monumentale und deshalb Unvergeßliche des Bildes im traurig einsamen Herzen, verschwindet gegen die auffallende Unähnlichkeit der verglichenen Gegenstände, indem der Begriff einer Pyramide, eines toten, grauen, steinernen, spitz zulaufenden Bauwerkes, in allen seinen Bestimmungen dem lebensvollen Bilde des Geliebten so heterogen ist, daß der Kontrast ins komische hinüberspielt.

So sagt J. L. Klein im „Moreto:"

Mit Wehgeheul zerschlagen
Die Bäume sich die Wangen und die Brüste,
Zerraufen sich das Haar und strömen Thränen,
Die Hände ringend, auf ihn nieder.

Bäume, welche sich die Wangen und die Brüste zerschlagen, bieten jedenfalls ein unnatürliches Schauspiel dar. In „Kavalier und Arbeiter" von J. L. Klein heißt es:

Meine Sehnen sind gespannt wie Flintenrohre.

e) Die Trivialität, wenn ein Bild durch die Überlieferung und den häufigen Gebrauch stereotyp geworden:

Es sticht die Natter, weil sie lebt,
Wenn heute nicht, doch morgen. Ja sie nagt
Zertreten noch den Feind mit gift'gem Zahn.

Freytag, Fabier.

Die Sterne und die Blumen, die Rosen und die Lilien, die Pfeile der Liebe, das Rad der Zeit — wer kennt nicht diesen reichen Hausschatz bildlicher Wendungen, der sich von Tag zu Tag vermehrt und mit welchem die Phantasie der geistig Armen wuchert? Freilich muß man sogleich hinzufügen, daß auch große und phantasiereiche Dichter sich dieser oft gebrauchten Bilder bedienen, freilich! indem sie ihnen durch die Kraft ihrer Originalität einen neuen Reiz verleihn. Dasselbe Bild wird bei Shakespeare, Schiller und Goethe eine durchaus verschiedene Physiognomie zur Schau tragen, welche, abgesehn von der Eigentümlichkeit des dichterischen Genius, durch den Hauch der Stimmung, der darüber ausgegossen, durch die Eigentümlichkeit der bestimmten Situation und des bestimmten Charakters hervorgerufen wird. Dieser über dem Ganzen schwebende Duft des Talentes entzieht sich jeder näheren Analyse; doch würde eine Zergliederung ergeben, daß die Neuheit des scheinbar abgenützten Bildes durch die Zuthat charakteristischer Nebenumstände, durch weitere allegorische Ausführung, durch bildlichen Gegensatz und durch seine Verkettung mit anderen Bildern erzeugt wird.

2. Nachdem wir das einzelne Bild an und für sich betrachtet, wollen wir es in seiner Zusammenstellung mit andern und in seiner Beziehung zum eigentlichen Ausdruck ins Auge fassen. Hier stoßen wir auf die Fehler, welche man Katachresen zu nennen pflegt, deren Theorie indes einer Revision bedarf und zwar einer gründlicheren, als sie die Grenzen unseres Werkes gestatten.

Die eigentliche Häufung der Bilder findet statt, wenn mehrere Bilder denselben Gedanken ausdrücken. Hierbei kann es nicht darauf ankommen, die Prägnanz des Ausdruckes zu erhöhen, sondern entweder wiegt die Freude am luxuriösen Spiel der Phantasie und dem Reichtum der Anschauungen und Beziehungen vor, oder die Bilder dienen zum verstärkten Ausdruck eines Gefühles, welches von seinem Gegenstande so voll ist, daß es sich von demselben nicht losreißen kann, sondern ihn mit immer neuen Farben schmückt. Dadurch gewinnt diese Häufung der Bilder eine Bedeutung für den charakteristischen Ausdruck im Drama, und in der That machen die Dramatiker aller Zeiten, Aeschylos, Calderon und Shake-

ſpeare nicht ſelten von ihr Gebrauch. Die hebräiſche Poeſie, bei welcher der Parallelismus des Ausdruckes zur ſtarren Eigenheit des Stiles geworden, häuft in der Regel zwei oder drei Bilder, ſchon dieſer formalen Symmetrie wegen, in welcher zugleich ihr muſikaliſcher Rhythmus beſteht. Ebenſo huldigt die indiſche, perſiſche, arabiſche und nach ihr die ſpaniſche Poeſie dieſem Luxus der Phantaſie, welcher den einen Gedanken gleichſam unter einer Bilderfülle verſchüttet. Hier liegt aber die Gefahr nahe, den Gedanken zu verwäſſern, ſtatt ihn zu verſtärken, und in der That macht die ſpaniſche Lyrik und Dramatik gerade durch die Häufung der Bilder oft einen ſchwächlichen Eindruck; denn die Phantaſie wird ermüdet durch den immer neuen Anlauf, der ſie nicht weiter bringt. Wenn Calderon den raſchen Wechſel des Glückes und die Vergänglichkeit des irdiſchen Lebens ſchildert und folgende Bilder häuft:

Nicht erwägend, wie ſo oft
Sich des Glückes Wirkung ändert,
Wie das Leben, gleich dem Flor
Einer Blume, die ſich aufzehrt,
Gift'gen Wurm im eig'nen Schoß,
Einem Mandelbaum voll Blüten,
Der, auf ſeine Schönheit ſtolz,
Bei der Mittagswinde Säuſeln,
Pracht und Eitelkeit verlor;
Einem Bau, der ſchier ein Atlas
War der Sphärenregion,
Und im Staub, vom Blitz zerſchmettert,
Auflöſt ſeinen eitlen Pomp;
Einer Flamme, die durchs Dunkel
Strahlt, ein leuchtend Meteor,
Aber Licht und Schimmer einbüßt
Bei des Windes leiſem Stoß.

Calderon, die große Zenobia nach Gries.

ſo hat er ſelbſt das naive Bewußtſein von der Wirkung, welche dieſe Bilderfülle hervorbringen muß; denn er läßt ſeinen Helden Decius den Vers hinzufügen:

Doch warum dich ſo ermüden?

So bekräftigt Troilus ſeine Treue zu Kreſſida durch eine Reihe von Bildern:

So treu wie Stahl, wie Sonnenſchein dem Tag,
Pflanzen dem Mond, das Täubchen ſeinem Täuber,
Dem Zentrum Erde, Eiſen dem Magnet.
Dann, nach ſo viel Vergleichungen der Treue,
Wird, als der Treue höchſtes Muſterbild,
„So treu wie Troilus" den Vers noch krönen
Und weih'n das Lied.

Doch schickt er voraus:

Und wenn dem Vers voll Schwür' und schwülst'gen Bildern
Ein Gleichnis fehlt, der oft gebrauchten müde.

Shakespeare nennt diese Häufung der Bilder „big compare," Kressida in ihrer Liebeserklärung beginnt, charakteristisch für die Hohlheit und Unwahrheit ihres Gefühles, mit Hyperbeln und parodiert dann die „big compares" von Troilus:

Sagten sie: so falsch
Wie Luft, wie Wasser, Wind und lock'rer Sand,
Wie Fuchs dem Lamm, wie Wolf dem jungen Kalbe,
Panther dem Reh, Stiefmutter ihrem Sohn,
Ja schließ' es dann und treff' ins Herz der Falschheit:
„So falsch wie Kressida!"

Auch in Victor Hugos Dichtungen findet sich oft eine solche Häufung der Bilder, welche die Phantasie um so mehr verwirrt, je weniger jedes einzelne die Prüfung verträgt. So heißt es in den Dämmerungsliedern:

O demain, c'est la grande chose,
De quoi demain sera-t-il fait!
L'homme aujourd'hui sème la cause,
Demain Dieu fait mûrir l'effet.
Demain, c'est l'éclair dans la voile,
C'est le nuage sur l'étoile,
C'est un traître qui se dévoile,
C'est le bélier qui bat le tours,
C'est l'arbre qui change de zone,
C'est Paris qui suit Babylone,
Demain, c'est le sapin du trône,
Aujourd'hui, c'en est le velours.
Demain, c'est le cheval qui s'abat blanc d'écume,
Demain, o conquérant, c'est Moscou qui s'allume,
La nuit comme un flambeau.
C'est votre vieille garde au loin penchant la plaine,
Demain c'est Waterloo, demain c'est Saint-Helène,
Demain, c'est le tombeau!

Diese oft sinnverwirrende, die Phantasie gewaltsam hinundherzerrende Häufung von Bildern ist für Victor Hugos sonst höchst geniale, gedankenreiche Dichtungen charakteristisch. Nachdem der größere Teil dieser Bilder gleichgültig nebeneinander hingestellt ist, findet in der Regel bei den letzten eine Steigerung oder eine kühne Ausweichung statt, welche auf eine neue, nicht durchgeführte Skala von Gedanken kräftig hinweist: eine Eigentümlichkeit, auf welcher die Haupteffekte der glänzenden Victor Hugoschen Dichtweise beruhen.

Hiermit ist eine andere Häufung von Bildern nicht zu verwechseln, welches keineswegs nur einen Gedanken in blumiger Wiederholung umschreibt, sondern einen und denselben Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet und jede seiner Eigenschaften durch ein neues Bild verherrlicht. Diese Häufung ist prägnanter und nicht so ermüdend, im Gegenteil für eine warme und farbenreiche Schilderung geeignet. Wir erinnern an die Bilder, mit denen der Sänger des Hohen Liedes jede Schönheit seiner gefeierten Braut preist, oder mit denen Lord Byron den schlummernden Don Juan schildert, über den sich seine liebende Haidee neigt. So sagt auch Ossian in seiner „Darthula:"

Dein Antlitz glich dem Lichte des Morgens,
Dein Haar dem Fittig des Raben!
Deine Seele war so edel und mild,
Wie die Stunde der sinkenden Sonne!
Deine Worte glichen dem Lüftchen im Schilf,
Gleich dem flüsternden Strome von Lora.
Doch wenn das Tosen der Schlacht sich erhob,
Warst du wie ein stürmisches Meer.

Unter Katachresen versteht man Verstöße gegen die Einheit des Bildes, indem der Dichter entweder aus einem Bild in den eigentlichen Ausdruck oder aus einem Bild in das andere verfällt; ja man hat sogar die Anhäufung ungleichartiger Bilder, die von einem Gegenstand in einem oder in mehreren zusammenhängenden Sätzen gebraucht werden, für einen solchen Verstoß erklärt. Die Katachresen sind Sünden gegen die Korrektheit des bildlichen Ausdruckes, gegen eine Forderung der Kunst, welche stets höheren Forderungen nachstehen muß. Einer faden und nüchternen Verstandeskritik bieten sie die willkommensten Handhaben, besonders um sich den Versuchen der Gegenwart gegenüber eine säuberliche Autorität anzueignen. In der That beruhen die meisten Katachresen nur auf einer kühneren Ideenassoziation, welcher die erregte Phantasie mit Freuden folgt; sie sind Elisionen der Phantasie, und wie die grammatischen und syntaktischen Elisionen dem kühneren Stile der Dichtung unentbehrlich. Gerade der höhere, bewegte Odenschwung, der Ausdruck einer großen Leidenschaft in der Tragödie, kann durch solche Katachresen eine hinreißende Wirkung erzielen! Oder sollte es ein Zufall sein, daß die großen Dichter aller Zeiten an ihnen so reich sind? Sollten sie nur einer mäkelnden Kritik in die Hände gearbeitet haben? Und waren die Kritiker des humanistischen Zeitalters nicht weiser, als ihre modernen Nachtreter, indem sie die Katachrese nicht zu einem Fehler der tropischen Darstellung, sondern selbst zu einem Tropus machten?

Zunächst ist die Anhäufung ungleichartiger Bilder in bezug auf einen und denselben Gegenstand nicht für einen Fehler zu halten. Wie arm müßte eine Phantasie sein, welche dem Schillerschen Schwung in jener oft als unrichtig angeführten Stelle der „Ideale" nicht folgen könnte:

Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
O meines Lebens gold'ne Zeit?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.
Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt;
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunk'ne Herz geschwellt! u. s. f.

Die eigentliche Katachrese, wenn der Dichter aus einem Bild in das andere fällt, ist, wie wir schon gesagt, eine Elision der Phantasie. Sie beruht auf der Auslassung eines Mittelgliedes, ohne dessen verständige Verbindung zwei Bilder ineinander geschmolzen sind. So z. B.:

Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
Des wütenden Geschicks ertragen, oder
Sich waffnend gegen eine See von Plagen
Durch Widerstand sie enden?

Shakespeare, Hamlet.

„Sich gegen eine See von Plagen waffnen" ist eine Katachrese, welche der Verurteilung von seiten der Verstandeskritik anheimfällt. Nur eine ärmliche Phantasie denkt indeß bei „sich waffnen" an Speer und Pfeil — es ist nur der lebendigere Ausdruck für die Wehr, die man einer überschäumenden See entgegensetzt. Hier könnte man eher den Parallelismus in den beiden Gliedern des bildlichen Gegensatzes vermissen. Eine einfache Katachrese ist z. B.

Der Kugeln Saat pfeift!

Doch ist dies kühner, als jede Metonymie oder Synekdoche? Beziehe ich nicht unmittelbar das „Pfeifen" als zweites Bild auf die Kugeln zurück und nicht auf das erste Bild, auf die Saat? Darf ich diese Vermischung der Tropen nicht selbst zu den Figuren rechnen? Wie viele abgeblaßte Metaphern hat die Sprache in ihren Adjektiven und Verben, bei deren Gebrauch selbst die Prosa sich fortwährender Katachresen schuldig macht!

Die Grenzen sind also hier bei weitem weiter zu stecken, wenn man sich nicht die müßige Freude bereiten will, Regeln aufzustellen, welche durch alle großen Dichter fortwährend übertreten worden sind. Wir möchten zunächst zwischen tropischen Wendungen und ausgeführten Bildern unterscheiden, mögen es nun Gleichnisse oder Allegorieen sein. Bei kurz

hingeworfenen tropischen Wendungen halten wir die Katachresen für erlaubt und den Dissonanzen in der Musik vergleichbar. Es sind Ausweichungen der Phantasie, die aber bald wieder in die richtige Bahn zurückgelenkt und durch jene kleinen Ausschreitungen, welche ebenso viele Kühnheiten sind, angenehm erregt wird. Zu Hülfe kommt hier jener fortdauernde Verwandelungsprozeß der Sprache selbst, welcher uneigentliche Ausdrücke in eigentliche umschafft, bei denen die ursprüngliche bildliche Bedeutung verblaßt. Der Sprachgebrauch arbeitet von selbst auf diese Vergeistigung des Ausdruckes hin, und es bedarf oft einer gewaltsamen Besinnung der Phantasie, um auf seine ursprüngliche Bildlichkeit zurückzugehen und vielleicht eine durch dieselbe hervorgerufene Katachrese zu entdecken. Dagegen hat das weiter ausgeführte Bild den selbstständigen Reiz eines dichterischen Gemäldes; hier kommt es auf die harmonische Zusammenstimmung der einzelnen Züge an, und hier würde die Katachrese ein entschiedener Fehler sein, indem sie die Phantasie gewaltsam und andauernd aus einem Bilde herausreißt, und den Rahmen des Gemäldes sprengt. So halten wir die Schlußverse in Goethes „Tasso" für eine fehlerhafte Katachrese:

O edler Mann, du stehest fest und still;
Ich schaue nur die sturmbewegte Welle,
Allein bedenk' und überhebe nicht
Dich Deiner Kraft! Die mächtige Natur,
Die diesen Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über.
In dieser Woge spiegelte so schön
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe —
Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
Und schäme mich nicht mehr, es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf.
Ich fasse Dich mit beiden Armen an.
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Tasso vergleicht sich anfangs mit den sturmbewegten Wellen, und nachdem die Phantasie sich diesem herrlich ausgemalten Bilde mit Wohlgefallen hingegeben, verwandelt sich die Welle plötzlich in den scheiternden Schiffer. Diese Katachrese ist um so empfindlicher, als die andern

Elemente des Bildes unverändert bleiben; denn die Phantasie verträgt eher einen kühnen Sprung in einen andern Kreis der Stoffwelt, als eine Metamorphose, während sie in dem Rahmen desselben Bildes verharren muß. Gottfried Kinkel teilt in der zweiten Sammlung seiner „Gedichte" ein Gedicht: „Ebbe und Flut" mit, das ein weitausgeführtes allegorisches Gemälde bildet; er vergleicht Ebbe und Flut der politischen Bewegung mit der Ebbe und Flut des Meeres. Bis in die dritte Strophe ist die Allegorie durchsichtig, dann heißt es:

Die Märzflut kennst du, den Völkerdrang; kein Wall noch Damm bot gegen sie Schutz: —
Jetzt ist die Ebbe in vollem Gang und Thoren bieten den Thoren Trutz.
Sie bauen ihr Haus auf den Dünen empor und dicht an den Rand den goldenen Thron,
Auch lacht manch übermütiger Thor den still abrinnenden Fluten Hohn.
Wir sind die Korallen auf dürrem Sand, wir sind des Meeres verzweifelnde Brut,
Wir schmachten gefangen in fremdem Land, wir harren der teuren belebenden Flut.
Doch blieben wir stark und vertraun dem Gebot, das die Erde lenkt und der Menschen Geist.
Je dürrer die Welt und je größer die Not, je näher heran schon die Rettung kreist.
Glaub' mir, wir stehen schon wieder am Strand und wieder schwillt die wogende Flut,
Bis endlich der ganze Dünenrand still liegt, vom schimmernden Spiegel umruht.

Hier vergleicht Kinkel sich und seine Freunde mit den Korallen auf dürrem Sand, die schon an und für sich mit den Erscheinungen von Ebbe und Flut nichts gemein haben. Durch eine kühne Katachrese steht er aber auf einmal selbst mit den Freunden am Strand, was für die Korallen doch eine unmögliche Lebensäußerung wäre. Solche Katachresen sind die härtesten, z. B.

Du kannst nicht klagen, daß ich dich vergessen,
Sieh her in meines Herzens offne Wunden —
So viele Stunden, als ich dich besessen,
So viele Narben werden drin gefunden. Dingelstedt.

Der Dichter, der auf die offnen Wunden seines Herzens zeigt und dieselben in einem Augenblick in Narben verwandelt, mutet der Phantasie zuviel zu, die einer solchen Eskamotage nicht folgen kann.

J. L. Klein sagt im „Moreto":

Und naß mein Auge
Und Thränen über meine Wangen? Pfui!

Wenn ihr nicht, wie des Ungewitters Ströme
Aus düst'rer Wimper rollt mit Donnergrimm,
So werdet rot vor Scham und sprühet Blut!

Mit Donnergrimm rollende, blutsprühende Thränen; das sind Lohensteinsche Katachresen.

Ein Muster unerlaubter Katachresen findet sich in Albert Lindners „Brutus und Collatinus," in der Rede des Brutus, in welcher derselbe Collatinus an den Schwur erinnert, den sie als Knaben gethan, indem sie sich die Brust öffneten, für römische Freiheit Hab' und Blut zu opfern gelobten und die warmen Tropfen von einander tranken:

Spalt' mir den Leib!
Dein edles Bild wie ein erhab'ner Baum,
Wuchs aus dem Tropfen einst, den du mir gabst;
Was soll's noch, da du stirbst? Den Schatten gleich
Vom Erebos, so mußt' es klagend irren
Um deine Seelenleiche. Nimm zurück
Den Collatin und gib mich mir heraus,
So sind wir fertig. Denn beim Rächerarm
Der Allmacht, jener Tropfen, der sich einst
So liebend schlich in deines Herzens Haus,
Soll, wenn du mich verrätst, dein Lebenlang
Dort immer lauter schreien als das Blut
Der Sonnenrinder einst zum Himmel brüllte.

Wir haben also zuerst ein „Bild," das mit einem „Baum" verglichen wird. Das tertium comparationis liegt in dem Folgenden, in dem „Wachsen aus einem Tropfen." Doch welche Bäume wachsen denn aus einem Tropfen? Das Bild ist „unrichtig" (1 a), es verstößt gegen die natürliche Wahrheit der Dinge. Die Tropfen spielen bei Lindner freilich verschiedene Rollen, von denen die Naturgeschichte und Physiologie nichts weiß. Weiterhin lesen wir von einem „liebenden Tropfen," von einem Tropfen, „der sich in ein Haus schleicht," von einem „schreienden Tropfen," ja vom „brüllenden Blut der Sonnenrinder." Freilich, wenn die einzelnen Tropfen schreien, muß das ganze Blut brüllen. Das ist eine Häufung von Katachresen, welche der Diktion einen schwülstigen Charakter gibt.

Unmöglich kann man indes von Katachresen sprechen, wenn viele selbständige bildliche Appositionen neben dem Hauptwort stehn:

Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies u. s. f.

Shakespeare.

oder wenn in einem Relativsatze ein neues Bild angeknüpft wird, da dies einen selbstständigen grammatischen Rahmen hat.

Noch wird die Vermischung des bildlichen und eigentlichen Ausdruckes zu den Katachresen gerechnet. Solche Katachresen sind oft eine leicht zu vermeidende Inkorrektheit. Wenn ich z. B. sage: die Säule des Staates nimmt Abschied, so ist dies eine Katachrese. Setz ich aber das Bild als Appositiion, sag ich: dieser Held, die Säule des Staates, nimmt Abschied, so ist die Katachrese vermieden. Schon aus diesem einen Beispiel sieht man, daß diese Katachresen meistens nur grammatische Lizenzen sind, welche durch eine kleine Ergänzung der Phantasie gerechtfertigt werden.

Wesentlich aus dem Mißbrauch des bildlichen Ausdruckes, aber auch aus überflüssigen Häufungen von Ausdrücken, die einen Gedanken nicht decken, sondern unnötig in die Höhe schrauben, geht jener Stilfehler hervor, den man als Schwulst und Bombast (vom lateinischen bombus, Gesumme, Gebrumme) bezeichnet. Überschwenglichkeit des Ausdrucks bei geistiger Leere und Hohlheit ist sein charakteristisches Merkmal. In der Regel ist Bombast der Stelzengang unausgegohrener Genialitäten, aber auch der jugendliche Most eines späteren dichterischen Feuerweins. So läßt sich eine ganze Anthologie schwülstiger Sätze aus Schillers Jugenddramen zusammenstellen. Eine Hauptrolle dabei spielt die Hyperbel. Der hyperbolische Schwulst ist der verbreitetste. Auch in Shakespeares Dramen finden sich zahlreiche Beispiele des Schwulstes, ebenso in denen seiner Zeitgenossen; er gehörte damals zum dramatischen Stil und der Zeitgeschmack huldigte ihm. Prachtmuster lieferten in Deutschland Hoffmannswaldau und Lohenstein, die Stürmer und Dränger, die originellen Kraftdramatiker, namentlich J. L. Klein und Albert Lindner, die Vertreter der neushakespeareschen Schule sind überreich an bombastischen Stellen; denn wenn Homer schläft, wird er matt; wenn Shakespeare schläft, wird er schwülstig. Seine Jünger aber schlafen natürlich öfter als der Meister. Man lese die folgende Stelle aus Kleins „Heliodoon“:

Und keine Schandthat, die nicht sie gestiftet,
Und überall — aus jedem Blutsumpf ragt
Ihr weißer Arm hervor — ein Hals der Hydra!
Ihr mörd'risch schärfstes Gift auf sie ausspr̈hend,
Das süßeste Geschöpf, — das die Verruchten
So schmeichelnd doch, liebkosend erst umarmten!
Selbst sein, des Mörders, feuerfestes Herz,
Es mußte beim Vollzug in Mitleid schmelzen
Und in den Gifttrank Schlummertropfen weinen!
Verflucht mein Herz, das so leichtgläubig sich
Von trügerischem Frevel ließ bethören.

Verflucht den Weltlauf dieser Tage, wo
Verrat und Treue, Lieb' und Abscheu, Mord
Und sünd'ge Reue, Lust in Schmach
Und Buß' in Gräu'l sich wälzend, so sich mischen,
Daß — wenn der Bodensatz des alten Roms
Und seines Heldenthumes Schlamm und Hohn
In eine Gährung mit Barbarenfluten
Zusammenbraust, — daß also auch
In dieser wüsten Zeit selbst in dem treuesten,
Im reinsten Busen Gott und Satan, Kain
Und Abel, Höll' und Himmel sich verschmelzen,
Und selbst die Krone, die geweihte Krone,
Ein ekler Auswuchs von Pestblattern scheint,
Von Beulen und Karbunkeln!

Der einfache Gedanke, daß in dieser Zeit das Laster selbst die reinsten Gemüter ankränkelt, selbst die Krone befleckt, ist hier zunächst in einer durch lauter Einschachtelungen fast ungenießbar gemachten Periode breitgeschlagen; dann findet sich eine Häufung der heterogensten Bilder, welche meistens in hohem Maße geschmacklos sind. Ein weißer Arm wird mit einem Hals der Hydra verglichen; in einen Gifttrank werden Schlummertropfen geweint; Schlamm und Hefe braust mit den Fluten in eine Gährung zusammen; die Krone ist ein Auswuchs von Pestbeulen. Uns wird zu Mute, als ob wir uns in einer Spitalapotheke befänden. Dazu Gott und Satan neben Kain und Abel, und diesem noch vorausgestellt: ein Wirrwarr geschmackloser Bilder, übertriebener Ausdrücke, in einer syntaktisch unmöglichen Satzgliederung.

3. Wichtiger, als diese Vermischungen der Bilder, scheint uns der Fehler in ihrer Anwendung, der gegen die bestimmten dichterischen Gattungen verstößt. Eine kurze Metapher im Epos, ein ausgeführtes Gleichnis, eine breit ausgesprochene Allegorie im Drama, ein allzu schwunghaftes Bild im Liede, eine triviale Vergleichung in der Ode scheinen uns Verstöße, welche bei häufiger Wiederkehr den ganzen Organismus des Kunstwerkes, gefährden. So sind die Bilder in Goethes Dramen meistens episch ausgeführt und legen mehr als alles andere für Goethes vorzugsweise epischen Stil und seine geringere Befähigung für das Drama Zeugnis ab. Man braucht sie nur mit Shakespeares Metaphern zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen. Wir haben schon oben das episch ausgeführte Schlußbild aus Tasso angeführt, wir könnten noch mehrere Gleichnisse aus der „Iphigenie" zum Beleg zitieren. Der Dichter kann es nicht unterlassen, Nebenbestimmungen, die episch hemmend sind und bei denen

die dramatisch schlagende Vergleichung aufhört, mit in das Bild aufzunehmen, z. B.

Denn wie die Flut, mit schnellem Strome wachsend,
Die Felsen überspült, die in dem Sand
Am Ufer liegen: so bedeckte ganz
Ein Freudenstrom mein Innerstes.

Wie charakteristisch ist nicht dieser Zusatz, aber wie undramatisch die homerische Vergleichungsweise! Umgekehrt geben Ossians oft kurze und stimmungsvolle Metaphern seinen epischen Gedichten einen lyrischen Beigeschmack, obgleich es ihm nicht an zahlreichen ausgeführten Gleichnissen fehlt.

Vierter Abschnitt.

Vers und Reim.

Die Dichtkunst hat die selbstständige Musik der Sprache in ihren Dienst genommen und ausgebildet. Im Rhythmus trägt sie auf die Sprache durch die Wiederkehr derselben Momente ein ideales Zeitverhältnis über und entbindet, unter diesem Taktschema, die Stärke und Schwäche der Sprachelemente zu einem musikalischen Gange; im Reime aber läßt sie die Klangfähigkeit der Sprache zu ihrem Rechte kommen und erzeugt durch die Wiederholung derselben Klänge, einen sprachlichen Akkord, der sowohl die Grenzen des einzelnen Verses schärfer markiert, als auch das Gefühl konzentrieren hilft.

Der Rhythmus wird also zunächst wie ein abstraktes Schema über die Sprache ausgebreitet; er ist eine auf die Sprache angewendete Zeiteinteilung. Es kommt nun darauf an, welche Elemente der Sprache er zu ihrer Belebung gebrauchen kann, und in der That unterscheiden sich hiernach die beiden Hauptsysteme der Rhythmik — das altklassische und das romanisch-germanische. Die regelmäßige Wiederkehr der Längen und Kürzen, welche den Rhythmus hervorruft, macht es zunächst notwendig, die Längen und Kürzen zu bestimmen. Die Plastik der Griechen und Römer gab auch gleichsam der Sprache einen schönen Leib; sie maß die Silben nach ihrer Quantität mit aller Strenge und bestimmte ihre Länge und Kürze nach feststehenden Grundsätzen der Messung für die Poesie, abweichend von der Aussprache des gewöhnlichen Lebens. Jede Silbe hatte ihre kanonische Bedeutung in der Prosodie, und nur durch die Stellung, die Position, durch welche kurze Silben lang werden konnten,

kam eine etwas freiere Bewegung in diese stereotype Welt des strengen Maßes. Dabei kam es auf die Bedeutung der Silben im Worte oder als Wörter nicht an: die kleine Partikel konnte lang sein, während das zweisilbige Adjektivum aus zwei Kürzen bestand, die Stammsilbe kurz, während eine der abgeleiteten Flexionssilben als Länge gemessen wurde. Es war, als ob die Sprache sich einer besondern Leiblichkeit erfreute und dieser Leib, wie der plastische Leib der olympischen Ringer und der meerentsteigenden Phrynen, seine eigene Seele habe.

Gegenüber dieser strengmessenden, quantitierenden Rhythmik steht die altdeutsche accentuierende, welche die Längen nur nach dem Accent, d. h. nach der Bedeutung der Silbe im Worte oder als Wort bestimmt. In diesem System der Hebung und Senkung wurden die bedeutungslosen Silben, die Kürzen, ihrer Zahl nach nicht einmal beachtet; es kam in dem Verse nicht einmal auf ihre Stellung vor oder nach der Länge an, sondern die Zahl der Längen, der Hebungen, bestimmte den Vers, der dadurch, auf Kosten der rhythmischen Freiheit, eine freie und charakteristische Beweglichkeit gewann.

Mit der selbständigen Nachbildung der antiken Metren, durch welche sich Voß und Klopstock große Verdienste um die Entwickelung unserer Litteratur erworben, wurde indes auch die Fähigkeit der deutschen Sprache zu einer strengeren rhythmischen Behandlung nachgewiesen, und es kam darauf an, eine Mitte zwischen den beiden Systemen zu suchen, welche dem Geiste der fortentwickelten Sprache angemessen war. Voß legte in seiner „Zeitmessung der deutschen Sprache“ die Grundlagen unserer modernen Metrik, indem er zwar die Längen und Kürzen der deutschen Silben maß, aber nicht nach den Regeln der Griechen und Römer. Die germanistische Reaktion gegen diese Zeitmessung, die Rückkehr zum Prinzip der bloßen Betonung, der Hebungen und Senkungen, kann nur für beschränkte Versformen Anerkennung finden und würde bei konsequenter Durchführung unser musikalisch gebildetes Ohr wieder an eine rohere Rhythmik gewöhnen, welche der Fortschritt der Litteratur selbst beseitigt hat. Die einzigen Überbleibsel dieser älteren rhythmischen Praxis sind der altepische Vers und die „Nibelungenstrophe,“ bei deren Anwendung indes auch das allzu Unregelmäßige in der Aufeinanderfolge der Längen und Kürzen heutzutage beseitigt wird. Wo sonst dies System der Hebungen und Senkungen zur Anwendung kommt, wie z. B. in Schillers „Bürgschaft,“ Heines Liedern, Waldaus „Kordula,“ beschränkt es sich mit Recht darauf, daß die Zahl der Kürzen freigegeben ist, daß es gleichgültig ist, ob und an welcher Stelle ich eine oder zwei Kürzen in die Senkung

setze, während die Aufeinanderfolge der Kürzen und Längen, der entweder jambische oder trochäische Charakter, regelmäßig festgehalten wird. Auf der andern Seite würde das Bestreben, die deutschen Silben nach griechischen Regeln zu messen, mit dem Charakter unserer Sprache in offenbarem Widerspruch stehn.

Da wir hier keine ausführliche Prosodie und Metrik geben können*), so wird es genügen, einige Hauptbestimmungen anzuführen. Die Silben der deutschen Wörter sind entweder lang, kurz oder mittelzeitig (schwebend); wie schon Lachmann bemerkt, ruht der Hauptton im Deutschen in der Regel auf der ersten Silbe.

Lang sind alle einsilbigen Haupt- und Stammsilben, Substantive und Adjektive, alle einsilbigen Zeitwörter, Zahlwörter u. s. f.

Lang sind alle Stammsilben auch in Zusammensetzungen, selbst wenn sie den Accent verloren haben; ferner die Endungen aller Substantive, Adjektive und Adverbien, welche von veralteten Stämmen abgeleitet werden.

Kurz ist der bestimmte Artikel, ferner zu vor den Infinitiven, so vor dem Nachsatz, die Präpositionen in, an, zu, die Vorsilben, die ein e haben, die Veränderungssilben, die ein tonloses e haben, in der Deklination und Konjugation, die Ableitungssilben, die ein e haben.

Mittelzeitig sind kurze Silben, die durch ihre Stellung im Verse lang werden können, z. B. ein, und, ich, du, er, sie, bis, nach, nie, die Vorsilben mit, voll, un, die Endungen ung, nis, lig, lich, icht, ei und lei, Endvokale a, o, e.

Die weitere Ausführung mag man in den in der Note bezeichneten Werken nachlesen! Diese Bestimmungen sind nicht willkürlich, und durch ihre strenge Beobachtung, wie wir sie besonders bei Platen finden, gewinnt die Architektonik des Versbaues eine der antiken Plastik sich nähernde Grundlage, ohne den freieren Schwung der deutschen Gedankenlinien einzubüßen. Es ist für die Bildung der Gegenwart unmöglich, wie Platens Dichter Kind im „romantischen Oedipus," Holzklotzpflock als

*) Wir verweisen in bezug auf die antike Metrik auf zwei gründlich eingehende Werke: Munck, „die Metrik der Griechen und Römer" (1834); Freese, „griechisch-römische Metrik (1842); in bezug auf die altdeutsche besonders Lachmann, „über althochdeutsche Betonung und Verskunst" (Abhandlung der Königl. Akademie 1834); auf das Supplement z. W. Jordans Epos „Nibelunge": „der epische Vers der Germanen und der Stabreim 1868; über neue Metrik: Voß, „Zeitmessung der deutschen Sprache," 2. Ausgabe 1831; besonders Minckwitz: „Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik," Leipzig 1844.

Daktylus zu benutzen; ähnliche Daktylen bei Schiller berühren das Ohr auf das unangenehmste.

Durch Vereinigung der Längen und Kürzen entsteht der Versfuß, durch Verbindung mehrerer Versfüße die Versreihe, welche entweder allein oder in Verbindung mit einer andern den Vers bildet. Die Versfüße sind entweder gleichmäßig und bestehen nur aus Längen oder Kürzen, oder ungleichmäßig, indem sich Längen und Kürzen vermischen. Der einzelne Vers selbst wird sichtlich gegen den nächstfolgenden abgegrenzt: eine Grenze, die im Hexameter der im sechsten Fuß allein gültige Spondäus bezeichnet, während sie am schärfsten in der neuern Dichtung durch den Reim bestimmt wird.

Das Geheimnis der Rhythmik besteht in dem Wechsel von Hebung und Senkung, Arsis und Thesis; in der Hebung dürfen im Deutschen nur Längen stehn; ein Lesen mit Beachtung der rhythmischen Bewegung nennt man Skandieren. Jeder Einschnitt des Wortfußes in den Versfuß ist eine Cäsur im weitern Sinne; Cäsur im engern Sinne ist der Hauptabschnitt in der Mitte der größern Verse, der die Abteilung in zwei ganz gleiche Hälften verhindert. Häufige Cäsuren im weitern Sinne, Verschlingungen der Worte und Versfüße, geben dem Vers größere Beweglichkeit und rhythmische Kraft, während das häufige Zusammenfallen beider dem Vers eine einschläfernde Monotonie gibt, z. B.

Deine Blumen kehren wieder,
Deine Tochter kehret nicht!

Indem der Ab- und Aufschwung des rhythmischen Taktes die Seele in eine freiere Stimmung versetzt und den dichterischen Gedanken nicht hemmt, sondern trägt, gewährt er zugleich das Recht zu Freiheiten der Sprache, welche das erhöhte Bewußtsein dieser Stimmung geben. Hierher gehören zunächst die syntaktischen Lizenzen, welche dem Dichter erlauben, zu den naiven Konstruktionen der werdenden Sprache zurückzukehren. Er darf das Zeitwort im Deutschen vor das von ihm regierte Objekt, das Adjektivum nach dem Substantivum setzen, den Genitiv durch Einschiebung von unbedeutenden Wörtern von dem Wort, von dem er abhängig ist, trennen u. s. f. Eine zweite Lizenz, deren Mißbrauch allerdings verderblich werden kann, ist die Elision, die Ausstoßung von Vokalen. In der Regel findet sie statt, um den Hiatus, das Zusammentreffen zweier Vokale zu vermeiden; seltener darf sie vor Konsonanten eintreten. Sie ist erlaubt

1. Bei dem e des Genitivs und Dativs, wo sich auch die Prosa ihrer bedient, z. B. des Freund**s**, dem Freund statt des Freund**es**, dem Freunde.

2. Bei dem e im Präsens und Imperativ, mag nun ein Vokal oder Konsonant folgen: ich seh' ihn, ich seh' die Stadt.

3. Bei dem e des Imperfektums, wenn ein Vokal folgt: stellt' ich; nur nicht wenn es dann für das Ohr mit dem Präsens zusammenfällt, wie: stellt' er.

4. Bei dem e und i in der Mitte der Adjektive und Partizipien z. B. errung'ner Sieg, ros'ge Wange.

Dagegen ist die Elision störend

1. Bei dem e des Imperfektums, wenn ein Konsonant darauf folgt z. B. sagt' jener, macht' seine Rechnung er.

2. Bei dem e des Nominativ im Singular z. B. die Erd' ist rund, eher schon erlaubt im Plural: die Stern' am Horizont. Öftere Elisionen dieser Art geben dem Stile große Härte und lassen die einzelnen Wortstämme gleichsam kahl und ihrer schützenden Äste beraubt dastehen. Ebenso unmöglich ist eine Elision wie süß' Empfindungen, obwohl der Hiatus hier auch unerträglich ist. Was diesen selbst betrifft: so läßt er sich in der deutschen Sprache nicht immer vermeiden, und seine Härte ist oft geringer, als die einer gewaltsamen Elision. Am härtesten ist der Zusammenstoß zweier e: z. B. seine Ehe, liebte er, dann der des e und i: z. B. liebe ich, hoffe ich und zweier u und o: z. B. du Unsel'ge. Doch ist selbst Platen hiervon nicht ganz frei, z. B.

und so oft in erneuendem Umschwung
In verjüngter Gestalt aufstrebte die Welt.
Romantischer Oedipus.

Bei solchen Wendungen der Partikeln, wie: die er, die ihr, wie ich, so oft ist er in der That, da sie sich nicht umgehen lassen, im Deutschen zu dulden, um so mehr, als das Ohr hier leichter über die einsilbigen Wörter hinweggleitet. Doch ist Achtsamkeit auf den Hiatus unerläßlich, da ein mit seinen Mißklängen und außerdem mit harten Elisionen ausgestattetes Gedicht einen durchaus unkorrekten und schülerhaften Eindruck macht.

Was nun die einzelnen Versfüße betrifft, so wollen wir nur diejenigen herausheben, welche für die moderne deutsche Dichtung wesentlich sind.

Einfache Versfüße.

1. Der Trochäus, aus einer Länge und einer Kürze bestehend: – ⏑
Vater, Mutter, ging er.

2. Der Jambus, aus einer Kürze und einer Länge bestehend: ⏑ –
geliebt, Gebet.

3. Der Daktylus, aus einer Länge und zwei Kürzen bestehend: –⏑⏑
selige, süßere.
4. Der Anapästus, aus zwei Kürzen und einer Länge bestehend: ⏑⏑–
in der Nacht, er entkam, und es traf.
5. Der Spondäus, zwei Längen: ––
Meerschiff, urbar.
6. Der Pyrrhychius, zwei Kürzen } kommen in einzelnen Wörtern
7. Der Tribrachys, drei Kürzen } im Deutschen nicht vor.
8. Der Kretikus, –⏑–, eine Länge, eine Kürze und eine Länge:
heißgeliebt, Vaterland.
9. Der Molossus, drei Längen: ––̄–
schwermutsvoll, Urweltsnacht.
10. Der Amphibrachys, eine Kürze, eine Länge, eine Kürze: ⏑–⏑
geliebte, du kennst mich.
11. Der Bacchius, eine Kürze, zwei Längen: ⏑––
Gebirgsluft.
12. Der Antibacchius, zwei Längen, eine Kürze: ––⏑
Sturmwinde, Herzliebste.

Mehrteilige Versfüße.

1. Der Choriambus, eine Länge, zwei Kürzen, eine Länge: –⏑⏑–
wonnebeseelt, müde der Ruh, seliges Herz.
2. Der Antispastus, eine kurze, zwei lange und noch eine kurze Silbe umfassend: ⏑––⏑
Triumphzüge, des Herrn Wille.
3. Der erste Jonikus: ⏑⏑––.
4. Der zweite Jonikus: ––⏑⏑.

Die vier Epitrite, aus drei Längen und einer Kürze bestehend und je nach der Stellung der Kürze an der ersten, zweiten, dritten oder vierten Stelle in vier Klassen geteilt, sowie die vier Päone, aus drei Kürzen und einer Länge bestehend und ebenfalls nach dem Platz, den die Länge nimmt, unterschieden, mögen hier nur flüchtig erwähnt werden.

Wird der Jambus und Trochäus verdoppelt, so entsteht die jambische und trochäische Reihe, Dipodie:

⏑–⏑–|
–⏑–⏑|

Überhaupt sind im Deutschen selbständig versbildend von diesen Versfüßen nur die vier ersten, der Trochäus und Jambus, Daktylus und Anapästus, und außerdem etwa noch der Choriambus. Wir werden den Charakter der durch sie gebildeten Versmaße im nächsten Kapitel näher untersuchen. Die übrigen Versfüße dienen nur als Ersatz zur Bereicherung

des Rhythmus oder finden in den verwickelteren Zusammensetzungen der heroischen Odenstrophe und in den deutschen Nachdichtungen alter Klassiker eine Stelle.

Wir haben die Metrik, wie es sich für ein Handbuch ziemt, dargestellt nach der Praxis unserer klassischen und modernen Dichter, ohne die Kontroversen zu berühren, welche die bisherige Theorie der Metrik über den Haufen zu werfen suchen. Roderich Benedix in seinem „Wesen des deutschen Rhythmus" erklärt die Tonstärke und nicht die Tondauer für das erste und maßgebende rhythmische Element der deutschen Sprache; er spricht daher nicht von langen und kurzen, sondern von schweren und leichten Silben; die Betonung der einzelnen Wörter in der Sprache wird nach ihm durch den Wortton und durch den Beziehungston geregelt. Dabei führt er die deutsche Rhythmik auf die Wortfüße zurück und meint, ein Versfuß, den die deutsche Sprache als Wortfuß nicht hat, sei nicht deutsch und entschieden gegen den deutschen Rhythmus. Dies behauptet er sogar vom Spondäus, der wenigstens in einfachen deutschen Wörtern nicht vorkomme, und gegen den Benedix einen leidenschaftlichen Vernichtungskrieg führt, selbstverständlich vom Pyrrhychius, Molossus, Amphimacer u. a.

Von diesem Standpunkte aus verwirft der deutsche Rhythmiker die antiken Metren, in denen namentlich die gewaltsamen Spondäen, wo die betonte Silbe in der Arsis, die leichtere in der Thesis steht, versbildend wirken. — Die Verteidigung dieser Spondäen, deren sich Platen und die Plateniden am häufigsten bedienen, übernimmt Wessely in seinem „Grundprinzip des deutschen Rhythmus," indem er nachzuweisen sucht, daß der Ton in Worten wie „Allmacht," „Sturmwind" auf der zweiten Silbe ruhe, welche den Begriff ausdrücke. Wessely selbst formuliert das deutsch-rhythmische Prinzip als die heutige historisch veränderte feststehende Quantität im Koordinationsverhältnisse mit der nur der deutschen Sprache eigenen substantiellen Schwere.

Noch schärfer als Benedix spricht sich Wilhelm Jordan gegen die silbenmessende Metrik aus und will den epischen Vers der Germanen mit den vier Hebungen, die mit Senkungen abwechseln, in seine alten Rechte einsetzen, ja er findet in ihm den fast ausschließlichen Vertreter des eingebornen Sprachgesetzes. Er will nachweisen, daß auch die neuere Poesie ihre schönsten Effekte ihren gelegentlichen Treulosigkeiten gegen die silbenmessende Verslehre verdanke. Wenn er indes behauptet, daß Schillers Bühnenvers unter der leichten Oberhülle eines fünffüßigen Jambus seinem Rhythmus nach in Wahrheit identisch sei mit dem epischen

Verse der Germanen, nur daß nicht stets vier Hebungen, sondern zwei bis vier seine Gruppe bilden und wenn er für diese Behauptung die ersten Verse des „Don Karlos“ anführt, so ist diese Beweisführung wenig stichhaltig. Der Vers des Don Karlos hat allerdings seine besondern Eigenheiten, welche der Bühnenvers des „Wallenstein“ und der „Jungfrau von Orleans“ nicht kennt; doch nur mit der größten Gewaltsamkeit ließe sich das Gesetz des epischen Verses auf diese jambischen Fünffüßler übertragen. Eher erinnert die freie Rhythmik in Heines „Nordseebildern“ an den epischen Vers, ebenso seine Liederverse wie überhaupt der Vers der Volkslyrik; doch keineswegs darf man in diesen freieren Formen ein Suchen und Tasten nach der unerreichbar verlornen altgermanischen Schönheit sehn; im Gegenteil, die Modifikationen sind durch das rhythmische Gesetz der sich fortbildenden Sprache bestimmt, und die Rückkehr zur altgermanischen Rhythmik wäre eine Reaktion gegen den wahren Fortschritt der Neuzeit. Die festen geläuterten Versformen kann man nur gewaltsam zurückbilden und zurückzwingen zur Regellosigkeit der alten unreifen Anfänge germanischer Dichtweise. Nirgends bei Schiller oder Heine finden sich Hebungen ohne Senkung, wie sie Jordan in der „Nibelunge“ nach den alten Mustern gebraucht; nirgends werden in die Senkungen mehr als zwei Kürzen gestellt. Es ist das ganz dieselbe Gewaltsamkeit, wie bei den Klopstockschen Päonen. Der Versfuß als solcher ist in der neuen Metrik zu seinem Recht gekommen und gerade den Versfuß kennt die altgermanische Versmengerei nicht.

Wenn auch die deutsche Metrik exakt, die deutsche Rhythmik ausdrucksvoll genug ist, den reimlosen Versen ein charakteristisches Gepräge zu geben: so erschließt doch in allen germanischen Zungen erst der Reim den vollen Zauber des sprachlichen Wohlklangs. Der Reim ist keineswegs die Erfindung eines besonderen Volkes, der Araber oder irgend eines andern; er ist eine innere Notwendigkeit der accentuirenden Poesie, denn er hebt den Accent hervor und kräftigt dadurch den Rhythmus. Schon die ältesten poetischen Denkmäler in den romanischen Sprachen, im Provençalischen, Alt- und Nordfranzösischen sind gereimt. Im Althochdeutschen gelangt der Endreim in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts zur ausschließlichen Herrschaft, und auch in der altnordischen z. B. der isländischen Poesie herrschte der Reim im eigentlichen Volksliede (rúnhuda). Dem Endreim voraus ging in der Geschichte der dichterischen Formen die Allitteration, die Wiederholung von gleich oder ähnlich klingenden Konsonanten am Anfange der einzelnen Wörter oder Silben. Neuerdings hat Richard Wagner häufig in seinen letzten Operntexten und Wilhelm Jordan

die Allitteration in einer größern umfassenden Dichtung, seiner „Nibelunge", angewendet; der letztere ist zugleich in der bereits erwähnten Schrift als begeisterter Anwalt des Stabreims aufgetreten. Ihm zufolge ist die Allitteration eine mehrfache, in geregelten Pausen erfolgende Wiederholung der nämlichen Luftfigur und erweckt das Wohlgefallen des Ohrs in ähnlicher Weise, wie die gleichen Schwingungszeiten und Wellenbreiten des reinen Tons. Zu dieser sinnlich musikalischen Wirkung kommt der geistige Reiz: der Parallelismus der Vorstellungen und Gedanken. In der Wiegenzeit menschlicher Sprache war jedem Laut, jedem einzelnen Buchstaben ein gewisser Vorstellungs- und Gedankenwert verbunden. Darauf beruht die von der Sprache prästabilierte Harmonie. Die sinnlich wahrnehmbaren Harmonieen des Stabreims sind zugleich Harmonieen der Wortseelen und so wirkt er durch die Symbolik der Laute, die in ihm lebendig geblieben ist. Der Endreim ruht vorzüglich auf dem Vokal und dieser symbolisiert nicht den Gedanken und die Vorstellung, wie der Konsonant, sondern die Empfindung und den Affekt. Die Anzahl und Stellungen des Stabreims innerhalb einer epischen Langzeile erschöpfen alle Möglichkeiten des Gesetzes. Dies Gesetz lautet: „Nur die Hebungen allitterieren." Über die Varianten bei der Anwendung gibt Wilhelm Jordan eingehende Auskunft.

Gegen die Überschätzung der Allitteration muß die neue Poetik protestieren. Man mag ihr bei Neudichtung altgermanischer Sagenstoffe ein Recht einräumen, man mag sie zur Tonmalerei hier und dort benutzen, wie Bürger und Goethe öfter gethan; doch als durchgreifende Form bei moderner Dichtung ist sie als zu arm und tot zu verwerfen. Die Beweisführung Jordans beruht auf der Erschleichung, daß der Endreim nur auf dem Vokal beruhe. Dies ist falsch; er enthält die Mittel- und Endkonsonanten ebenfalls und alles was Jordan von der Bedeutung der Konsonanten sagt, kommt auch ihm zugute, wenngleich in anderm Grade. Er ist die reichere Form und das an seinen Vollklang gewöhnte Ohr kann in dem Anlaut nur eine anklingende Sprachspielerei erkennen, mag man immerhin das geheimnißvolle Wesen des Sprachgeistes in ihm belauschen wollen. Es ist ein Präludieren auf den Saiten; der Reim erst gibt den vollen Akkord.

Als Beispiele der Alliteration führen wir aus Jordans Dichtung an:

Enthülle der Herzen holdes Geheimnis —
Das leise Gelispel im Laube der Linde —
Wie an Felsen gebrochen das Brausen der Brandung.

Die Assonanz ist der Anklang der Vokale in mehreren aufeinander folgenden Wörtern oder in den Schlußwörtern der Verse. Auch dieser

hiſtoriſche Vorklang des Reimes hat für unſere Zeit keine andere Bedeutung, als daß er mit Glück zu onomatopöiſcher Malerei angewendet werden kann.

Der Reim, als der volle Gleichklang der Silben und Wörter bei verſchiedenen Anfangsbuchſtaben, behauptet ſeine Bedeutung für die deutſche Poeſie auch, ſeitdem dieſelbe in ihrer Weiſe die antiken Versmaße nachgeahmt und dem eigenen Silbenmaß ein feſtes Geſetz gegeben hat. Da ſie dadurch nicht zu einer quantitierenden im alten, plaſtiſchen Sinne des Wortes geworden, ſondern eine accentuierende geblieben iſt: ſo iſt der Reim nicht zu einem luxuriöſen Klange herabgeſetzt, ſondern der notwendige muſikaliſche Schlußſtein des Rhythmus geblieben. Auch iſt es eine irrige Anſicht vieler Philoſophen und Äſthetiker, daß der kunſtvollere Rhythmus und Reim ſich ausſchließen, daß z. B. die Architektonik der antiken Strophe den Reim unter keiner Bedingung ertrage. Sie vergeſſen dabei ganz, daß der deutſche Rhythmus vom antiken weſentlich verſchieden iſt, indem bei ihm nicht die Quantität allein, ſondern auch der geiſtige Accent entſcheidet, und daß der Reim weſentlich dazu beiträgt, denſelben hervorzuheben. So ſagt Gueſt in ſeiner „history of English Rhythmus“ (London, 1838, I., 116.): „Der Reim iſt nicht, wie man gewöhnlich glaubt, eine bloße Zierde; er markiert den Accent und hebt ihn hervor und trägt und kräftigt dadurch den Rhythmus*).“ Seine Bedeutung für die Strophenbildung werden wir ſpäter kennen lernen. Deshalb hab' ich in meinen „Neuen Gedichten“ gewagt, Oden nach dem Schema der antiken Horaziſchen Strophen zu reimen, indem ich überzeugt bin, daß gerade ihr rhythmiſcher Gehalt, ſtatt dadurch abgeſchwächt zu werden, weit lebhafter hervorgehoben wird und ſich dem deutſchen Ohr melodiſcher einſchmeichelt. Die Strophen ſelbſt ſondern ſich klarer; unnötige enjambements, Worthäufungen, pedantiſche Konſtruktionen werden vermieden, indem der Reim ſelbſt auf größere Lichtung des Ausdrucks hinwirkt; der rhythmiſche Gang aber prägt ſich durch den volltönenden Abſchluß der Zeile um ſo lebhafter dem Ohre ein. Der ſtrenge Maßſtab der antiken Strophe iſt dabei von ſelbſt ausgeſchloſſen; die deutſche Sprache kann ſich die antiken Versmaße nur mit weſentlichen, durch den Sprachgenius bedingten Modifikationen aneignen. Der Widerſpruch zwiſchen der ſogenannten Sprachplaſtik, die ja nur einer ausſchließlich quantitierenden Sprache zukommt, und dem Reim iſt daher nur ein ſcheinbarer. Sollte es mir nicht gelungen ſein, die Vorzüge dieſer

*) It marks and defines the accent and thereby strengthens and supports the rhythm. Auch ein bedeutender Philologe, Rudolf Weſtphal, ſpricht ſich neuerdings zu Gunſten der gereimten antiken Strophen aus.

Neuerung zur Geltung zu bringen, so liegt der Fehler nur an der Schwäche meines Talents, keineswegs an dem Prinzip selbst, das ein glücklicher begabter Dichter nach mir gewiß mit Erfolg in Anwendung bringen wird.

Der Reim als ein sinnlicher Vollklang ist nur dann schön, wenn dieser Klang mit voller Harmonie ausgeprägt ist; daher ist die Reinheit des Reimes eine der wesentlichsten Erfordernisse gereimter Dichtung. Jede Verkürzung seiner Schönheit macht ihn eigentlich überflüssig oder verwandelt ihn in eine Assonanz. Das Beispiel unserer klassischen Dichter ist hierin nicht maßgebend; wir haben in Platen einen Klassiker der Form, welchem die jüngere Generation nachstreben soll; denn der Fortschritt der Sprache selbst erleichtert die Erfüllung der Forderungen, welche die strenge Technik an den Dichter stellt.

Die Reinheit des Reimes wird erreicht:

1. Durch die vollkommene Gleichartigkeit der Vokale und Konsonanten. Hiergegen wird besonders bei den Diphthongen gefehlt. Reime, wie dräun und Reihn u. dgl. m., sind fehlerhaft, wenn sie sich auch bei Schiller finden. Höchstens kann man den Reim eines e und eines leicht betonten ä gestatten, Ebenso müssen die Konsonanten sowohl in ihrer Aufeinanderfolge als in ihrem harten oder weichen Charakter entsprechend sein. Reich und Zweig, eigen und Leichen sind unreine und fehlerhafte Reime. Auch darf man nicht einen langen und einen kurzen Vokal aufeinanderreimen, z. B. Straßen und lassen, Bahn und heran.

2. Durch die Gleichartigkeit in Bezug auf den Accent. Man darf nur Silben reimen, auf denen der gleiche Accent ruht, z. B. nicht: Gebet und lebet, verblich und erblich.

Man teilt die Reime in bezug auf die Silbenzahl in männliche (einsilbige) z. B. Reim, Keim, weibliche (zweisilbige) z. B. Wasser, Prasser, gleitende (dreisilbige) z. B. gleitende, schreitende. Gleitende Reime sind z. B.:

Mädchen entsiegelten,
Brüder! die Flaschen;
Auf! die geflügelten
Freuden zu haschen. Matthisson.

Wir lachen der grämlichen
Runzeln der Zeit,
Und bleiben die nämlichen
Morgen wie heut! Matthisson.

Laß die umzingelnden, plauderhaft klingelnden, liebesverrät'rischen Spangen —

und:

Schwingt eine Taube sich, regt es im Laube sich, meint er daß du gekommen.
Rückert, Gitagovinda.

Außerdem erwähnt man noch den zweisilbigen schwebenden Reim, der, wie der gleitende aus Daktylen, so aus Spondäen besteht, z. B. ehrlos, wehrlos. Der sogenannte reiche Reim, d. h. die vollständige Wiederholung desselben Wortes oder derselben Silbe in einer anderen oder gar in derselben Bedeutung und Zusammensetzung, ein Reim, der von der französischen Poesie in erste Reihe gestellt wird, ist im Deutschen wohl ganz zu verwerfen und verdient in unserer Sprache eher ein armer genannt zu werden; denn der Reim verlangt außer dem Reiz der Wiederholung auch den leise angedeuteten Reiz des Kontrastes, der durch die Verschiedenheit der Anfangs-Konsonanten erzeugt wird. Auch Buchstabenänderungen machen ihn nicht annehmbar:

Aufstöhnte der Wald
In des Bergföhns Gewalt. Scheffel.

Binnenreime nennt man Reimklänge innerhalb einer Verszeile, Mittereime Reime in der Mitte derselben, Kettenreim einen Reim innerhalb einer folgenden Zeile, der sich an den Endreim der vorausgehenden anschließt. Hier beginnt bereits das Gebiet der Spielereien. Weit wichtiger ist der Kehrreim (Rundreim, Refrain), die regelmäßige Wiederkehr einzelner Sätze und ganzer Satzverbindungen. Im deutschen Volkslied, im französischen Chanson ist er zuhause, doch auch in unserer höheren Lyrik ist er oft mit bestem Erfolg angewendet worden. Er verstärkt die Empfindung und führt sie immer auf ihren Ausgangspunkt zurück; in der Ballade hält er die Erzählung der Handlung meistens durch eine gleichmäßig wiederkehrende Reflexion zusammen. Der Kehrreim kann in die Zeilen einer Strophe eingeschoben werden; er kann an ihrem Schluß stehen; er kann selbständig eine kleine Strophe bilden. In allen Liedern gibt er der Musik festen Halt und erhöht die Sangbarkeit.

Die Reime treten entweder paarweise auf, wie dies im Althochdeutschen üblich war, oder verschlungen. Gepaarte Reime eignen sich für mehr volkstümliche Gedichte, ermüden indes in längeren Dichtungen und in Verszeilen von wenig Füßen machen sie leicht einen zusammenklappenden leierkastenartigen Eindruck. Drei oder mehr gleiche Reime hintereinander bezeichnet man als Schlagreim. Die verschlungenen Reime sind gekreuzt:

Hell erglühten die Plejaden,
Rosen, Reben blühn verzweigt,
Sich im Abendthau zu baden,
Alle Sterne sich geneigt. Lingg.

oder umarmend:

Bei Kap Miſenum winkt ein fürſtlich Haus
Aus Lorbeerwipfeln zu des Meeres Küſten,
Mit Säulengängen, Moſaiken, Büſten,
Und jedem Prunkgemach zu Feſt und Schmaus. Emanuel Geibel.

oder verſchränkt:

Denn von dem Lob, von unerreichtem Ruhme,
Sollſt du ein Glied nicht räubriſch einzeln brauchen,
Sonſt machſt du ihn zum Rumpf, zum ſäfteloſen.
Drum blühe fort, du deutſche Heldenblume,
Mild angeweht von deutſchen Liederhauchen,
Die ſchönſte von des Liederkranzes Roſen.

Graf Strachwitz.

Die oben angeführte Einteilung der Reime iſt keineswegs bloß von formalem Wert. Abgeſehen davon, daß ſie bei der Bildung der Strophen durch den Wechſel längerer und kürzerer Verszeilen ins Gewicht fällt, hat jeder dieſer Reime ſeinen beſtimmten Charakter. Der männliche gibt dem Vers Ernſt, Würde, Feſtigkeit, Energie; der weibliche Weichheit, Milde, ſanftes Hinſchmelzen; der gleitende höchſte Beweglichkeit und Munterkeit; der ſchwebende eine gewichtvolle Hemmung und Beſinnung. Die beiden letzten werden indes nur ausnahmsweiſe gebraucht, ſowie ſich auch in den deutſchen Ghaſelen hin und wieder ein gereimter Kretikus findet. — Wenn die Reinheit des Reimes für ſeine ſinnliche Schönheit unumgänglich iſt: ſo kann ſeine geiſtige nur durch die volle Bedeutung des Wortes gewahrt werden, das ſein Träger iſt. Der Reim iſt der volltönende Schlußaccent des Verſes: ſetzt man ein bedeutungsloſes Nebenwort an dieſe doppelt hervorgehobene Stelle, ſo erhält der ganze Vers einen matten und nichtsſagenden Charakter. Gereimte Partikeln und beiläufige Bezeichnungen jeder Art ſind in der That unleidlich. Wenn dagegen der Reim das geiſtig entſcheidende Wort des Verſes trägt, wenn die beiden gereimten Verszeilen mit ihrer geiſtigen Quinteſſenz ſich im Reim begegnen: ſo erhalten die Verſe jenen Zauber und jene Energie, welche das echte Gepräge des dichteriſchen Genius ſind.

Ebenſo wie die Bedeutungsloſigkeit der Reime iſt ihre Trivialität zu vermeiden, die ſtereotype Wiederkehr beliebter Klänge, beſonders der Minnelyrik. Nichts gibt einer Dichtung einen ſo blaſſen und fadenſcheinigen Charakter, als dieſes Schaugepränge abgetragener Reime, wie Herzen, Schmerzen, Liebe, Triebe. In neuer Zeit hat man hierin Fortſchritte gemacht und dem Reim mehr Neuheit und Arom zu geben verſtanden, wenn auch vielleicht Freiligrath mit ſeinen exotiſchen Reimen und gereimten Fremdwörtern zu weit gegangen iſt. Ein Beiſpiel von ebenſo gedankenkräftigen wie neuen, den Charakter der Dichtung ſelbſt

ſpiegelnden Reimen gibt folgende Stelle aus Hermann Linggs „Spartakus:"

Verſammelt hielt ſein Sklavenheer
Der Tracier Spartakus am Meer,
Und auf zum rauchenden Veſuv
Erklang der wilde Freiheitsruf:
Von nun an Männer, nicht mehr Sklaven,
Erheben wir das Schwert und ſtrafen
Der Unterdrücker Übermut.
Du Berg dort, blitz' in unſre Rache,
Der Menſchheit ganzes Herz erwache
In uns, um ihr verlornes Gut.
Germanen, Skythen, Perſer, Parter,
Illyrier, Gallier, Dacier, Sparter,
Jetzt treffet, daß die Wunde klafft.
Wir waren lang genug die Schlächter
Für dieſes Volkes Blutgelächter,
Genug die Mörder unſ'rer Kraft.
Ein Tiger lauert in der Schlucht,
Auf, Rubier, ſchlagt ihn in die Flucht!
Ein Wolf iſt's, Cimbern, der euch droht,
Schwingt eure Keulen, ſchlagt ihn tot!
Beweiſt die Kraft der erz'nen Sehnen,
Die ihr ſo oft in den Arenen
Bei'm lauten Beifallruf erprobt;
Doch diesmal, wenn der Sand zerſtoben,
Soll euch der tote Römer loben,
Wie lebend er euch nie gelobt.
Erhebt die Schwerter, ſchwingt die Senſen!
Gebt ihnen Feſte, gebt Circenſen,
Gebt einen Gladiatorenkampf!
Kämpft! Kämpft, bis über Leichenwogen
Das Roß der Ritter Purpurtogen
In Staub und Fetzen niederſtampf'.

Mit Ausnahme der letzten etwas harten Eliſion, die im Reim zu vermeiden iſt, und der nicht ganz reinen Reime Veſuv und Ruf, Sklaven und Strafen, die indes für das Ohr erträglich ſind und mehr das Auge beleidigen, haben wir hier eine Reihenfolge reiner, gedankenkräftiger und neuer Reime, welche die Energie des ganzen Gedichtes außerordentlich ſtützen. Durch die in den Reim geſtellten Wörter: Circenſen, Arenen, Togen wird das römiſche Kolorit des Gedichtes und ſelbſt der Charakter des Sklavenaufſtandes kräftig hervorgehoben, während dieſe Reime dabei durch ihre ungeſuchte Neuheit einen friſchlebendigen Eindruck machen.

Eine eigentümliche Rolle ſpielt der Reim in den plauderhaften Epen

der Neuzeit, die nach dem Vorbild Byrons im „Don Juan" und „Beppo" von neueren Dichtern, wie Eckstein, Graf Schack, Heyse, Oelschläger gedichtet worden sind. Alles was wir als fehlerhaften Gebrauch des Reims rügen mußten, erscheint hier berechtigt, indem dadurch eine komische Wirkung hervorgerufen wird: so die Stellung nichtssagender, schwacher Wörter in dem Reim, die durch die Enjambements und Einschachtelung dieser Kauserieen gerechtfertigt wird; so die Wahl der ausgesuchtesten, auch ungewöhnlichen Fremdwörter, wie überhaupt die bizarre Neuheit der Reime hier geboten erscheint; auch eine auffallende Unreinheit kann komisch wirken.

Zwei Schuh! — was denn? — das sagt nicht viel, wenn sie
Für Damen passen, aber dieses Paar
(Es thut mir leid, ich kann nicht sagen wie)
War masculinum. Sehn und packen war
Ein Augenblick. Nun, Glück und Liebe, flieh!
Mein Blut erstarrt, es sträubt sich jedes Haar.
Alfonso prüfte sorgsam das Format
Und wurde dann von neuem desperat.

Gildemeister, nach Byrons „Don Juan."

Ich liebe stets in Schriftlichkeit und Mündlichkeit
Im Leben wie im Reich der Poesie,
Die biedere deutsche angestammte Gründlichkeit,
So sehr auch Neid und Bosheit sie verschrie.
Des leichten Faselns frevelhafte Sündlichkeit
Ziemt eitler Wälschen flatterndem Genie.
Doch wirbst du um der deutschen Muse Bräutlichkeit,
So rede klar, in angebrachter Deutlichkeit.

Eckstein.

Noch immer huldigst du bei deinen Akten
Dem Landrecht oder ähnlichen Materien,
Indes ich an den Arve-Katarakten
Schon weile, nah dem Zauberland Hesperien,
So mahne denn in wohlgemess'nen Takten
Dich dieser Brief an die verheiß'nen Ferien,
Und locke dich aus deinem Hinterpommern
Zur Reise nach Italiens ewigen Sommern.

Graf Schack.

Auch die Rückertschen „Makamen" sind reich an solchen Reimen.

Die Reimstellung ist wesentlich für die Gestaltung der Strophe, welche außerdem durch die Zeilenzahl, die Zeilenlänge und den Rhythmus bestimmt wird. Die Strophik entstammt dem Minnegesang, dessen dreiteiliges Schema indes bald wieder aufgegeben wurde. Auf die antiken, romanischen und orientalischen Strophenformen, welche in die deutsche Poesie aufgenommen worden sind, kommen wir noch zu sprechen.

Die deutsche Strophik selbst ist überaus reich an Varianten: kaum ein namhafter Dichter, der nicht eine neue Strophenform gebildet hätte. Für Gedichte leichteren Inhaltes eignen sich Strophen mit wenig Zeilen, Verse mit wenig Füßen, rasch aufeinanderfolgende oder einmal gekreuzte Reime; reflektierende Gedichte verlangen größere, voller austönende Strophen mit mehr Zeilen, Verse mit mehr Füßen, größeren Reimluxus, kühnere Reimverschlingungen. Im einzelnen wirkt hier dichterische Freiheit, die sich kaum in Regeln bringen läßt. In Konrad Beyers „deutscher Poetik" findet sich eine höchst umfangreiche Übersicht neuer Strophenformen, die zum Teil mit den Namen der Dichter, die sie zuerst in Anwendung brachten, bezeichnet sind, und daneben ein reicher anthologischer Blütenstrauß. Hier ist strebsamen Kunstjüngern eine große Sammlung von Modellen zur Auswahl geboten.

Fünfter Abschnitt.

Die vorzüglichsten Versmaße.

Jedes Versmaß hat seine rhythmische Bedeutung, seinen bestimmten Charakter. Dieser Charakter erleidet wesentliche Modifikationen durch die Zahl der Füße, welche den einzelnen Vers bilden, durch die volle Beendigung der rhythmischen Reihe oder den Abbruch mitten im Takte (Katalexis), durch die Art und Weise, wie katalektische und akatalektische Verse verknüpft werden, und durch die Bildung der Verse zu Strophen, welche vorzugsweise durch den Reim bestimmt wird.

1. Das trochäische Versmaß.

Man nimmt als kleinste Einheit in der Regel die trochäische Dipodie (–⏑–⏑) an, in welcher sich schon kleinere Gedichte bilden lassen. Wie das Vorausgehn der Kürze vor der Länge in der Regel dem Vers einen andringenden, hinausstürmenden, thatkräftigen Charakter gibt: so erhält der Vers durch die Stellung der Länge vor der Kürze einen mehr nach innen gewandten, reflektierenden Zug. Der Vers beginnt gleichsam mit dem vollen, beruhigten, selbstgewissen Klang und breitet sich aus in einem gemäßigten Hin- und Herwogen! Die Emphase der Seele geht voraus und trägt den Vers; sie nimmt die äußere Welt in sich hinein, wie die Kürze während des ganzen Verses bis zum Schluß zwischen den Längen steht. Besteht der trochäische Vers aus sehr wenigen oder aus sehr vielen Füßen: so erhält dieser Zug der Beobachtung einen mehr heitern

und schwunghaften Charakter, während die mittlere Zahl der Füße ihn für das Elegische und Sentenziöse geeignet macht.

Der längere trochäische Vers kann durch Daktylen, nur nicht im ersten und letzten Fuße, weil dadurch im An- und Austönen der Charakter des Trochäus überhört werden würde, lebendiger, durch Spondäen im zweiten Fuße jeder Dipodie gewichtiger gemacht werden. Doch ist besonders der Daktylus nur sehr selten und mit großer Vorsicht anzuwenden, weil der aufdringliche Tonfall dieses Versfußes leicht dem Ganzen einen hüpfenden Charakter verleiht. Die deutsche Sprache ist sehr reich an Trochäen; aber indem sehr oft selbständige Wörter diesen Versfuß bilden, ist hier das Zusammenfallen des Vers- und Wortfußes eine schwer zu vermeidende Gefahr.

a) Die trochäische Dipodie.

– ∪ – ∪ |

Der einzelne Doppelfuß bildet schon eine Verszeile, abwechselnd mit dem **Kretikus**, der eben eine katalektische, trochäische Dipodie ist. Doch werden beide am besten nicht regelmäßig wechselnd nebeneinander gestellt, sondern der Kretikus erst nach mehreren Dipodieen als Ruhepunkt.

Dieser Vers eignet sich für die leichtere Betrachtung:

Was ich thue
Und vollbringe,
Ich erringe
Nie die Ruhe. Platen.

oder für das anmutige Naturbild:

In die Blüten,
In die Blätter,
Rauscht das erste
Frühlingswetter,
Ruft die erste
Nachtigall,
Aller Blumen
Kelche füllend,
Himmlisch, himmlisch
Zu den Wolken
Aus dem Thal.
Leopold Schefer.

b) Dreifüßige Trochäen.

– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ –

Dies Versmaß, in welchen der katalektische und akatalektische Vers, der männliche und weibliche Reim mannigfach wechseln können, hat einen

ernsteren Charakter. Lauter katalektische Dreifüßler eignen sich für eine scharf abgerissene, blitzartig hingeworfene Schilderung:

Sonnenuntergang;
Schwarze Wolken ziehn,
O wie schwül und bang
Alle Winde fliehn!

Durch den Himmel wild
Jagen Blitze bleich;
Ihr vergänglich Bild
Wandelt durch den Teich.

Lenau.

c) Vierfüßige Trochäen.

–∪–∪–∪–∪
–∪–∪–∪–

Sie können auch mit dreifüßigen wechseln nach folgendem Schema:

–∪–∪–∪–∪
–∪–∪–

Dein gedenkend irr' ich einsam
Diesen Strom entlang,
Könnten lauschen wir gemeinsam
Seinem Wogenklang.

Lenau.

Am gebräuchlichsten ist die folgende Strophenbildung:

Wenn des Gottes letzter milder
Schimmer sich vom See verlor,
Steigen mir Gedächtnisbilder
Aus der Welle Nacht empor.

Platen.

Hespers bleiche Trauerkerze
Lodert an der Tages Gruft;
Durch der Kiefern öde Schwärze
Sauft so bang die Abendluft.

Matthisson.

Aus dem frischen Grün der Au'n
Blickten Äuglein golden,
Und den Busch am Gartenzaun
Schmückten weiße Dolden.

Baumbach.

Die vierfüßigen Trochäen prägen den Charakter dieses Versmaßes am reinsten aus und werden daher auch vorzugsweise angewendet. Dieser Vers hat einen ernst beschaulichen Charakter; er eignet sich für Sentenzen, für Antithesen, für ein träumerisches und glänzendes Gedankenspiel. Er hat gerade das Maß zu einer knappen, scharfzugespitzten Sentenz, welche

der nächste Vierfüßler antistrophisch ausführen oder erwiedern kann. Dabei ladet er zu Parallelismen der Bilder und zu Anaphoren ein, z. B.:

Träumet, wer beginnt zu steigen;
Träumet, wer da sorgt und rennt;
Träumet, wer von Haß entbrennt:
Kurz, auf diesem Erdenballe
Träumen, was sie leben, alle,
Ob es Keiner gleich erkennt.

Calderon (nach Gries).

Das folgende Beispiel zeigt dagegen seinen für die Sentenzenfülle geeigneten Charakter:

Was ist Leben? Raserei!
Was ist Leben? Hohler Schaum!
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben,
Denn ein Traum ist alles Leben.
Und die Träume selbst sind Traum.

Calderon (nach Gries).

In der That ist dies die Art und Weise, in welcher die spanischen Dramatiker diesen Vers behandelt haben. Ihre Eigentümlichkeit, das blendende und schlagende Phantasiespiel, die Dialektik der Begriffe, der Pomp der Schilderung, die Häufung der Sentenzen und Bilder, hängt wesentlich mit dem Gebrauche dieses Verses zusammen. Doch da gerade diese Eigenschaften keine Vorzüge des dramatischen Stiles sind, der im Gegenteile Energie des Ausdruckes und die Vermeidung alles überflüssigen Pompes in weithingezogenen Schilderungen und Betrachtungen verlangt, so kann die Anwendung des vierfüßigen Trochäus im deutschen Drama nicht gebilligt und anempfohlen werden. Nach dem Vorgang der Romantiker haben die deutschen Schicksalstragöden Müllner in der „Schuld," Grillparzer in der „Ahnfrau," und in „der Traum ein Leben," Houwald im „Leuchtturm," außerdem Schenk im „Belisar," Beer im „Paria," Auffenberg in der „Alhambra," Raupach, Zedlitz u. a. in einigen Dramen den vierfüßigen Trochäus in Anwendung gebracht; aber nicht, ohne damit ein ebenso spitzfindiges wie weitschweifiges Pathos, eine an Wiederholungen reiche Redseligkeit zu verbinden und die lyrische Reflexion über die dramatisch-straffe Motivierung überwiegen zu lassen: Fehler, zu denen dieser reflektierende Vers von selbst verführt. Auch die spanische Romanze hat ihn für ihre epische Lyrik gebraucht; der „Cid" von Herder gibt uns ihre Klänge anmutig wieder. Für die Epik sind die Anaphoren und Epiphoren dieses Vierfüßlers emphatische Mittelglieder zur Fortführung der Erzählung, z. B.

In dem Dome zu Kordova
Stehen Säulen dreizehnhundert,
Dreizehnhundert Riesensäulen
Tragen die gewalt'ge Kuppel. Heine.

oder:

In dem Schloß zu Alkolea
Tanzen zwölf geschmückte Damen,
Tanzen zwölf geschmückte Ritter,
Doch am schönsten tanzt Alonzo. Heine.

Im letzten Gesange meines „Carlo Zeno" hab' ich den vierfüßigen Trochäus gebraucht, weil er mir zum elegisch-reflektierenden Charakter, den hier die Dichtung annimmt, zu stimmen schien.

d) Fünffüßige Trochäen.

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –

Schwermutsvoll und dumpfig hallt Geläute
Vom bemoosten Kirchenturm herab. Hölty.

Schweigend in der Abenddämmrung Schleier
Ruht die Flur, das Lied der Haine stirbt;
Nur daß hier im alternden Gemäuer
Melancholisch noch ein Heimchen zirpt.
Matthisson.

Man hat, wie diese Beispiele zeigen, den Vers früher zum vollen und schweren Austönen einer melancholischen Stimmung, zu Elegieen im engeren Sinne des Wortes benutzt, und in der That eignet er sich hierzu, besonders wenn Spondäen noch seinen hinsterbenden Tonfall schwerer und schmerzlicher machen. In neuer Zeit dagegen hat man, angeregt durch die serbische Volksepik, den Fünffüßler zum Träger von Balladen, Sagen, Märchen gemacht, ihm aber durch hineinverwebte Daktylen mehr Abwechslung und Lebendigkeit gegeben. Dies Versmaß finden wir in Platens „Abassiden." Den reimlosen fünffüßigen Trochäus mit Daktylen und Spondäen durchwebt, hat Julius Grosse mit Glück zur Schilderung stimmungsvoller Naturbilder benutzt:

Lautlos schlummernder Hochwald, Mittagszauber
Ruht wie magischer Bann auf deiner Stille —
Lautlos wölbt sich der Wipfel grüner Walddom,
Golddurchwirkt von unendlichen Sonnelichtern;
Lautlos breitet sich weit der sammt'ne Teppich;
Wo sonst raschelndes Laub im rauhen Wind treibt —
Heilig webst du unendlichen Frieden um mich.

Ohne solchen daktylischen Wechsel ist „die weiße Schlange" von Geibel gedichtet, der dafür mit Vorliebe Spondäen anwendet:

Auf der Burg in reichgeschmückter Halle
Schweigsam brütend sitzt der greise Stojan,
Sitzt beim vollen Silberkrug und trinkt nicht,
Starrt empor zum Balkenwerk der Decke,
Das von gold'nen Drachenköpfen funkelt;
Hell ins Fenster lacht die Spätherbstsonne.

e) Sechs- und siebenfüßige Trochäen.

α. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪

β. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪

Diese Verse haben einen etwas schwerfälligen und schleppenden Gang und werden daher nur bei Nachdichtungen und ausnahmsweise in Anwendung gebracht. Der geniale ungarische Dichter Petoefi benutzt den sechsfüßigen Trochäus mit Glück zur Ausmalung seiner stimmungsvollen Pußtabilder und auch in den meistens ungewandten Übersetzungen seiner Gedichte macht dies Versmaß einen charakteristischen Eindruck. Es spiegelt sich in demselben eine Melancholie, die gleichsam aus der ins breite gehenden, endlos sich erstreckenden Einsamkeit der Natur reflektiert. Rückert hat seine „Frühlingshymne" in trochäischen Siebenfüßlern gedichtet.

f) Der trochäische Tetrameter.

– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ ‖ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ |

oder katalektisch – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ ‖ – ∪ – ∪ | – ∪ – –

Dieser trochäische Achtfüßler entsteht dadurch, daß vier trochäische Dipodieen nebeneinander gestellt werden, und zwar trennt eine Cäsur nach dem Schlusse der zweiten Dipodie den Vers in zwei Abschnitte.

Derselbe hat einen lebendigen, aber doch dabei würdigen Gang; er eignet sich daher für eine lebendig gedankenvolle Poesie. Wie die Vierfüßler hat auch der Achtfüßler einen antithetischen Charakter und ist eine passende rhythmische Waffe für den scharfen Spott. Nach dem Vorgange des Aristophanes hat sie Platen in den Parabasen, auch im Dialog seiner Lustspiele benutzt:

Weltgeheimnis ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort;
Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort:
Was noch atmet, zuckt und schaudert, alles sinkt in Nacht und Graus,
Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus.

Antithetisch spottend sind folgende Tetrameter Platens:

Mittelmäß'gem klatscht ihr Beifall, duldet das Erhab'ne blos,
Und verbannt et fast schon alles, was nicht ganz gedankenlos.
Ja in einer Stadt des Nordens, die so manches Übels Quell,
Preist man Claurens Albernheiten und verbietet Schillers Tell.

2. Das jambische Versmaß.

Der Jambus (⏑ –), ein Versfuß, bei welchem die kurze Silbe der langen vorausgeht, hat, im Gegensatz zum Trochäus, einen energischen, anspringenden, hinausdrängenden Gang. Er ist der Vers des dramatischen Pathos, der auf die Zukunft wirkenden Handlung, der auf sie hinausweisenden Spannung. Schon die Jamben der Griechen hatten einen angreifenden Charakter, und so heftig war der in sie ergossene Spott des Archilochos, des ersten Jambendichters, daß die davon Betroffenen sich selbst das Leben nahmen. Wie der Trochäus für das über seinen Tiefen brütende Gemüt, für den über den Rätseln des Lebens grübelnden Geist der willkommene rhythmische Träger ist: so der Jambus für das Gemüt, das den Eindruck der Welt erfaßt, für den Geist, der sich in kühner Selbständigkeit ihr gegenüberstellt. Der Trochäus ist subjektiver, der Jambus objektiver. Der Trochäus beginnt mit dem vollen Klange, der Jambus muß ihn erst erringen. Die Länge im Trochäus ist die ruhige Basis des Verses, von welchem er ruhig absinkt; die Länge des Jambus ein immer neues Hindernis, gegen welches er stets von neuem anstürmt. Darum ist der Jambus der Vers des unruhigen Strebens, des sehnsüchtigen Gefühles, des ringenden Gedankens, des kämpfenden Willens. Er ist der Vers frischer Liebeslyrik, welche die Schranken zu durchbrechen trachtet, der Vers der Gedankenpoesie; denn auch der Gedanke ringt mit der Welt und sucht sie zu überwinden. Der Jambus ist ferner der Vers des Dramas; denn das Drama zeigt uns den Kampf des menschlichen Willens, die energische Spannung des Menschen gegen den Menschen*). Auch für eine nicht allzu schwunghafte Schilderung, welche dem Objekt Zug für Zug ablauscht, gleichsam in immer neuem Anlaufe auf dasselbe andringt, ist er geeignet, und die epische Poesie hat ihn in kunstvolle Strophen gegliedert.

Die Vielseitigkeit des Jambus, seine Anwendung in allen Zweigen der Dichtkunst hat im Deutschen ihren tieferen Grund. Unsere Sprache hat wenig Wörter, welche den Jambus selbständig ausprägen, z. B. Gebet. Dadurch wird im jambischen Versmaß das Zusammenfallen der Wort- und Versfüße, die Gefahr des Trochäus, vermieden und im Gegenteile durch fortwährende Einschnitte eine große rhythmische Lebendigkeit hervorgerufen,

*) Archilochum proprio rabies armavit iambo;
Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
Alternis aptum sermonibus et populares
Vincentem strepitus et natum rebus agendis.
Hor. ad Pis. v. 79—82.

welche dem an und für sich frischeren Charakter des Verses noch mehr zugute kommt.

Der Jambus kann mit dem Spondäus und Anapästus wechseln, welche eigentlich nur im ersten Fuße jeder Dipodie Platz greifen. Doch da z. B. der fünffüßige Jambus nicht nach antiken Dipodieen zu messen ist, so kann auch der Spondäus in ihm seine Stelle wechseln und ist nur im fünften Fuß zu vermeiden, weil er dort dem Vers einen hinkenden, choliambischen Charakter geben würde. Im ersten und dritten Fuß wird er stets am wirksamsten stehen.

a) Die jambische Dipodie.

⏑–⏑–

Sie wechselt in der Regel mit einem hyperkatalektischen Jambus ⏑–⏑–⏑–. Sie eignet sich zu leichten, anmutigen, tändelnden Gedichten:

Ich lobe mir
Mein Dörfchen hier.
Denn schön're Auen
Als rings umher
Die Blicke schauen
Sind nirgends mehr. Bürger.

Ich denke dein,
Wenn durch den Hain
Der Nachtigallen
Akkorde schallen.
Wann denkst du mein? Matthisson.

In den folgenden Versen isolieren die Binnenreime die einzelnen Dipodieen, welche indes mit Dreifüßlern wechseln:

Dumpf summt der Sturm um Dach und Turm,
Verfehmte Totenklagen,
In Windsors Schloß der Knappentroß
Kniet stumm vor dem schwarzen Wagen.

Jensen.

b) Der drei- und vierfüßige Jambus.

⏑–⏑–⏑– | ⏑–⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑ | ⏑–⏑–⏑–⏑–⏑

oder beide vereinigt

⏑–⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑

z. B.:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl,
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange. Mörike.

Der dreifüßige Jambus, wenn er ganz rein gehalten ist, hat einen sanften Charakter; er bezeichnet ein nicht weit greifendes Streben, das sich rasch beruhigt:

Das heiße Herz vergißt,
Woran sich's müd' gekämpft,
Und jeder Wehruf ist
Zur Melodie gedämpft. Meißner.

Der drei- und vierfüßige Jambus, mit abwechselnd männlichen und weiblichen Reimen und strophischen Verschlingungen, welche durch die Stellung der Reime bedingt sind, eignet sich zu mannigfachen Ergüssen des Gefühles und Gedankens, welche indes eine gewisse Mitte gedämpfter Stimmung nicht überschreiten dürfen. Denn das Streben dieser Jamben ist nicht weit hinausgreifend, der Anprall nicht stark genug, um eine größere Energie wirksam auszudrücken. Das Naturbild, die einfache innige Empfindung, der Inhalt des sangbaren Liedes, besonders in künstlerisch geadelter Form, lassen sich in diesen Drei- und Vierfüßlern, in den mannigfachen Kombinationen ihrer Vereinigung angemessen darstellen. Ebenso eignen sie sich zu Trägern einer ruhigen Reflexion, einer beschaulichen Lebensweisheit — Schiller hat die meisten Parabeln und Rätsel, Hebbel, Feuchtersleben, Kinkel, Bodenstedt, Rückert haben mancherlei Sinngedichte voll abend- und morgenländischer Lebensweisheit in diesen Jamben gedichtet, z. B.:

Von Perlen baut sich eine Brücke
Hoch über einen grauen See;
Sie baut sich auf im Augenblicke
Und schwindelnd steigt sie in die Höh'.

Schiller.

Schilt nimmermehr die Stunde hart,
Die fort von dir was Theures reißt.
Sie schreitet durch die Gegenwart
Als ferner Zukunft dunkler Geist.

Hebbel.

Auch hat Schiller in mehreren seiner Balladen, z. B. „die Kraniche des Ibykus" und „der Kampf mit dem Drachen" sich der vierfüßigen Jamben bedient, deren Ernst und Würde er dadurch zu erhöhen suchte, daß er sie in große Strophen vereinigte.

Verse mit vier Hebungen und Senkungen waren im Altdeutschen gebräuchlich und in der That ist der vierfüßige Jambus vaterländischen und nicht antik-klassischen Ursprunges. Er verträgt daher auch eine freiere Behandlung und erhält durch die Beimischung zahlreicher Anapäste einen bewegteren und malerischen Charakter. Diesen Vers hat Goethe vor-

zugsweise in den Monologen und im Dialog seines „Faust“ angewendet, indem er freilich seine Energie durch zahlreiche Fünffüßler verstärkte. Den Vers mit drei Hebungen und Senkungen finden wir in Heines reizenden „Liedern“ wieder.

Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämmernd im Mondenglanz,
Dort klangen liebe Töne
Und wogte der Nebeltanz.

Nach dem Vorgange mittelalterlicher Muster, welche für die epische Erzählung den Vers mit vier Hebungen wählten, wie Gottfried von Straßburg in „Tristan und Isolde,“ hat man auch in neuerer Zeit seine Anwendbarkeit für größere epische Dichtungen versucht, so z. B. Max Waldau in seiner „Kordula“:

Graubündtner Land, du Netzgestrick
Von Kamm und Thal, von Grat und Schlucht,
Sehtrunken bestaunt des Pilgers Blick
Der Matten Frische, der Felsen Wucht,
Der Wasser Blitz in der Klemmen Spalt
Und greiser Arven Riesengestalt.

Natürlich würde er für ein Epos mit großen Kulturperspektiven und ernstem Völkerkampfe unangemessen sein, weil dazu seine tragende Kraft nicht ausreicht, während die poetische Erzählung, die nur ein persönliches Lebensschicksal behandelt, an diesem beweglichen Rhythmus eine genügende Stütze findet.

c) Der fünffüßige Jambus.

⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–⏑

Die Verehrer der antiken Metrik sind sehr geneigt, diesem Vers jede Berechtigung abzusprechen, während die dichterische Praxis der Neuzeit ihn zu ihrem Lieblinge erwählt hat. In der That tritt das Charakteristische des jambischen Metrums in ihm am schlagendsten hervor. Für das lyrische Empfindungselement hat er nicht genug Konzentration; dagegen ist er für das Drama, das Epos und das didaktische Gedicht gleichmäßig geeignet. Er hat Lebendigkeit, Spannung und Energie und ist geräumig genug, um größere objektive Ausführungen in sich aufzunehmen, jene bestimmter eingehenden Motivierungen, die für Tragödie und Epos unerläßlich sind. Dabei besitzt er eine hinlängliche Elastizität und Frische, um durch seinen immer neuen Anlauf nicht zu ermüden. Freilich hat man sich nicht mit Unrecht über die Monotonie seines Tonfalls, den sogenannten Jambentrab, besonders in den zahlreichen deklamatorischen Tragödieen der Neuzeit beklagt. Diese Monotonie wird aber nur durch eine einförmige Behandlung des Verses

hervorgerufen und liegt nicht in seinem Wesen. Der dramatische Jambus verträgt nicht nur häufige Einschnitte, enjambements, die Abwechslung mit Anapästen und Spondäen, sondern er erfordert sie, und wenn der Dichter diese Belebung seines Rhythmus nicht aus Notbehelf, sondern mit künstlerischem Takt in einer dem Sinne der Verse entsprechenden Weise ausführt, so gewinnt der Vers dadurch einen malerischen Charakter, der ihn zum Ausdrucke des dramatischen Affektes, zur Begleitung der ruhigen Motivierung, der energischen Spannung, der bewegteren Leidenschaft vorzugsweise befähigt. Es ist nicht zu leugnen, daß die fünffüßigen Jamben sich fast nie einer solchen künstlerischen Behandlung erfreut haben, indem teils ihre Korrektheit in Einförmigkeit ausartete, teils ihre freiere Bewegung nur aus Unkorrektheit und Nachlässigkeit hervorging. Shakespeare hat oft mit genialem Instinkt den Jambus in einer dem Pathos, das er ausdrücken soll, entsprechenden Weise behandelt, während er ebenso oft ohne Grund ihm einen lässigen und unregelmäßigen Gang gab. Malerisch sind z. B. die Jamben in König Lears Monolog auf der wetterdurchtobten Haide:

Blow, wind and crack your checks! rage! blow!

Diesem Jambus fehlt ein Fuß, aber er tönt in machtvollen Spondäen, gleichsam in kräftigen Donnerschlägen aus. Den Zickzack der Blitze zu schildern, wählen die Verse eine geflügeltere daktylische Gangart: You sulphurous and thoughtexecuting fires u. s. f. Schiller hat den Jambus am dramatisch lebendigsten in seinem ersten und in seinem letzten jambischen Trauerspiele, im „Don Karlos“ und „Wilhelm Tell“ behandelt. Im „Karlos“ ist der Dialog durch die Ausbrüche des Affektes mannigfach durchschnitten; die Satzenden fallen nicht mit den Enden der Verse zusammen, was dem Ganzen einen minder getragenen, aber für die Konversation, wie z. B. in der Szene zwischen Karlos und der Eboli, ausdrucksvolleren Charakter gibt; im „Tell“ aber verleiht die volkstümliche Lebendigkeit, die überall eingreifende Thätigkeit der Massen dem Jambus größere Beweglichkeit.

Der fünffüßige Jambus ist von allen deutschen Versmaßen das wichtigste und verdient die eingehende Untersuchung, die ihm Fr. Zarncke in seiner gründlichen, aber noch nicht abgeschlossenen Schrift: „Über den fünffüßigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe. Erste Abteilung“ (1866) hat zu Teil werden lassen. Zarncke bezeichnet als Eigentümlichkeiten des Lessingschen Fünffüßlers im „Nathan“ die Kühnheit der Enjambements, die man fast ein unausgesetztes Hineinstürmen in den nächsten Vers nennen möchte, und

das Brechen des Rhythmus, den Antagonismus des Verses und Satzes, der hier an die Stelle einer gänzlich fehlenden Cäsur tritt. In bezug auf das Enjambement macht Zarncke mit Recht darauf aufmerksam, daß die Verschmelzung zweier Verse um so enger ist, je näher die durch das Versende getrennten Begriffe zusammengehören, daß man zwischen solchen Wörtern an den Versenden unterscheiden müsse, welche Träger und Ausdruck einer bestimmten Vorstellung sind, und solchen, die nur auxiliarer Natur sind, wie Pronomina, Partikeln, Hilfszeitwörter u. s. f. Bei Lessing sind die Enjambements der zweiten, viel härteren Art sehr gebräuchlich, wodurch ein hastiges Hinüberspringen von Vers zu Vers veranlaßt wird. Schillers erste Jamben in „Don Karlos" lehnten sich an die Lessingschen an, was Enjambements, den Antagonismus von Vers und Satz und die häufigen Wiederholungen desselben Wortes betrifft; doch was bei Lessing mehr aus einer Emphase des Verstandes, ging bei Schiller aus Emphase des Gefühls hervor. Wie Schiller an den englischen blancvers, so knüpfte Goethe an den episch-lyrischen Vers der italienischen Stanzen an; die Jamben seiner Dramen sind ganz die Jamben seiner Lyrik.

Die Cäsur des fünffüßigen Jambus ist eine freie und wechselnde. Martin Opitz in seinem Buche: „Von der deutschen Poeterei" verlangt die unbewegliche Cäsur nach der vierten Silbe noch als unverbrüchliche Regel, während Philipp Zesen im „Hochdeutschen Helikon" noch die Cäsur nach der sechsten Silbe gestattete, diese mußte aber unbeweglich sein. Als letzter Prophet der starren Cäsur trat Gottsched auf, der alle Stümper schalt, „die in den fünffüßigen Versen den Abschnitt nicht bald nach der vierten, bald nach der sechsten Silbe, bald gar nicht machten." Doch über diese metrische Orthodoxie siegte alsbald die mit dem wachsenden Einfluß der englischen Litteratur hereinbrechende Ketzerei. Schon Johann Heinrich Schlegel erkannte die Cäsur nach der vierten Silbe zwar als wohlklingend an; doch fand er sie bei längeren Gedichten ermüdend durch die Art des Wohllauts und gestand ein, daß auch ein zehn- oder elffilbiger Vers ohne Cäsur deshalb nicht des Wohlklangs entbehre und ohne Beschwerde in einem Atem ausgesprochen werden könne. Schiller bildete den fünffüßigen Jambus, ohne bewußte Rücksicht auf die Cäsur, nur nach metrischem Gefühl. Fortwährend cäsurlose Verse werden als schlechtgebaut empfunden; im übrigen ist der freieste Wechsel der Cäsuren, auch mit der Cäsurlosigkeit, für den modernen Fünffüßler geboten.

Der fünffüßige Jambus läßt sich sowohl reimlos anwenden, als auch er gerade die volltönendsten und am häufigsten wiederkehrenden

Reime verträgt und den mannigfachen italienischen Strophenbildungen zu Grunde liegt.

Den reimlosen Fünffüßlern (blanc-vers) haben wir von den englischen Epikern und Dramatikern überkommen. Miltons „verlorenes Paradies," Glovers „Leonidas" sind in derselben Form gedichtet, in welcher Shakespeare, Massinger, Beaumont und Fletcher, Otway mit größerer Elastizität, Addison, Rowe, Congreve u. a. mit stereotyper Korrektheit ihre Tragödieen abfaßten. Der fünffüßige, reimlose Jambus verdrängte in Deutschland den Alexandriner. Er stammt freilich schon aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, wo man eine Reihe viermal gehobener Verse mit einem längern von fünf Hebungen, am liebsten mit klingendem Ausgang schloß. Friedrich von Hausen (gest. 1190) hat den Vers zuerst zu größeren Strophen verwendet und zwar ohne unbewegliche Cäsur, ebenso andere Vorgänger von Walther von der Vogelweide, wie Reimann der Alte und Hartmann von Aue. Walther selbst bediente sich des Verses nur in einzelnen Zeilen. So oder in Versreihen trat er noch in den Dramen von Opitz, Gryphius, in Gedichten von Flemming, Günther u. s. w. auf. Im Drama überwog lange der Alexandriner, bis Johann Elias Schlegel in der Übersetzung von Congreves „trauernder Braut" dem fünffüßigen Jambus die Bahn brach. Seinem Beispiel folgten Cronegk, Browe im „Brutus" u. a. Nach Herders warmer Anerkennung, der die großen Vorzüge dieses Verses in bezug auf innern Gehalt, auf Abwechslung und Deklamation, Stärke und Freiheit und die Fähigkeit, sich verschiedenen Denk- und Schreibarten anzuschmiegen, gegenüber der Monotonie des Alexandriners hervorhob, wandten ihn unsere Klassiker in ihren besten Dramen an, und ihrem Vorbild folgten fast alle Dramatiker der Neuzeit: Körner, Kleist, Grillparzer in den meisten Dramen, Raupach, Uhland, Grabbe und zwar mit den kühnsten Lizenzen, Immermann, Hebbel, Gutzkow (an die Lessingsche Behandlungsweise erinnernd, namentlich im „Uriel Akosta"), Prutz, Mosen, Wilbrandt, ich selbst. Für das Epos dagegen ist der reimlose Jambus in Deutschland nicht sehr gebräuchlich geworden, obschon ihn Hamerling in seinem „Ahasver in Rom" anwendet, und der gereimte nur in bestimmten Strophen. In der That erscheint der reimlose Jambus für die epische Dichtung zu kahl und nüchtern. Den gereimten Fünffüßler hab ich in der zweiten Abteilung meines „Carlo Zeno" für die epische Darstellung in Anwendung gebracht.

Der fünffüßige Jambus bildet die Grundlage für die kunstvoll verschlungenen meist italienischen Strophen, welche die deutsche Dichtkunst mit

ebenso wohllautenden wie zu anmutiger Gedankenverkettung geeigneten Formen bereichert haben.

α. Das Sonett.

Das Sonett besteht aus vierzehn fünffüßigen Jamben*), von denen die je vier ersten und die je drei letzten eine Strophe bilden. Die erste, vierte, fünfte und achte Zeile, die zweite, dritte, sechste und siebente reimen mit einander, während die Reimverknüpfung der sechs letzten Zeilen eine beliebige ist. Das Sonett ist eine ebenso kunstvolle wie schöne Form für die reflektierende Lyrik. Wie das antike Distichon im Hexameter den Gedanken episch ausbreitet, im Pentameter innerlich zusammenfaßt: so liegt derselbe Formgedanke der strophischen Architektonik des Sonetts zu Grunde. Das Sonett ist das in ein romanisches Reimgebäude verwandelte antike Distichon. In den beiden ersten Strophen breitet sich das Gefühl melodisch aus; diese Ausbreitung ist voll und ungehemmt: sie braucht nicht bei dem zweiten Reim in der vierten Zeile zu stocken: sie geht mit einem sich in den Klängen wiegenden Behagen bis zur fünften Zeile weiter und ruht erst in der achten aus, wo sie den vierten wiederkehrenden Reim der ersten Zeile als willkommenen Schlußstein begrüßt.

Dann beginnt aber die Rückkehr des Gefühles und des Gedankens zu einem melodischen Abschluß, wie ihn der Pentameter des Distichons ausdrückt, und sowie dieser Fünffüßler einen Fuß weniger hat, als der Sechsfüßler, so hat die zweite Abteilung des Sonettes einen Reim weniger, als die erste, wodurch die Form als solche befähigt wird, diesen melodischen Fall des springquellartig aufsteigenden Gedankens auszudrücken. Das Sonett gibt dem Ausdruck der Empfindung nicht bloß Vollklang, sondern auch Präzision, den Gedanken Ebenmaß und Symmetrie und bedeutsamen Abschluß. Denn erst dann wird es einen wahrhaft künstlerischen Eindruck machen, wenn der Schlußgedanke nicht äußerlich angehängt ist, sondern alle Fäden des Ganzen in schöner Einheit zusammenfaßt.

Der Haupteinschnitt des Sonetts ist, seiner ganzen Architektonik nach, ein so scharfer, daß alle Herüberziehung der Sätze aus der achten in die neunte Zeile, als den Bau und Sinn des Ganzen umwerfende Fehler zu verdammen sind. Auch Hinüberziehungen aus der ersten in die zweite Strophe sind nicht zu billigen, indem sie den strophischen Charakter umwerfen und die klare Sonderung des Ganzen unterbrechen. Selbst von Enjambements aus der ersten dreizeiligen Strophe in die zweite halten sich

*) Sonette in Alexandrinern wurden von Opitz und seinen Nachfolgern oft gebildet; ebenso in vierfüßigen Jamben. Die Romantiker bildeten auch Sonette in Trochäen.

die besseren Sonettendichter frei, wenn hier auch der nach dem Schluß hindrängende Fall eher eine kleine Überstürzung entschuldigt.

Das Sonett ist ein Prokrustesbett des Gedankens für den Stümper, für den Meister ein himmlisches Grahamsbett voll Leben weckenden Zaubers. Wie überall die Form den Künstler trägt und nicht hemmt: so trägt auch das Sonett den Dichter, indem es dem Strom seiner Empfindung von Hause aus ein bestimmtes Bett anweist, dem Gedanken eine feste und maßvolle Gliederung gibt und zugleich ein volles Austönen und einen prägnanten Abschluß gewährt. Es ist die geeignete Form für die Liebesempfindung, welche sich immer neuen Beziehungen der Liebe in hin- und herrollendem Gedankenspiele hingibt, für die Sätze einer sinnigen Lebensweisheit, die sich nicht epigrammatisch zusammenfaßt, sondern die wärmer und voller austönt, für harmonische Lebensbilder, ästhetische Reflexionen u. s. f. Einen kriegerischen Klang hat Rückert in seinen „geharnischten Sonetten" dieser Form gegeben. Da dieser Inhalt aber mit ihr in offenbarem Widerspruch steht, so haben Rückerts patriotische Sonette einen paradoxen Charakter. Petrarca und Camoëns sind von den ältern romanischen, Platen, Herwegh, Geibel, Strachwitz von den neuen Sonettendichtern die besten, während die romantischen Sonette zu vielen Klingklang, zu wenig geistige Bedeutung hatten. Wir nehmen das folgende aus, das zugleich die Form des Sonettes trefflich charakterisiert:

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, geteilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei eingefaßt von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze;

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze. A. W. Schlegel.

β. Die Stanzen, die ottave rime.

Die ottave rime bilden eine achtzeilige Strophe, in welcher der erste, dritte und fünfte, der zweite, vierte und sechste Vers reimen und zum Schlusse der siebente und achte ein Reimpaar bilden:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Find' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu — nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt.
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert. Goethe.

Diese Strophe hat durch die sich suchenden und fliehenden Reime einen anmutigen Wogenschlag, der sich durch den zusammentönenden Akkord der letzten Verse beruhigt. Der voll heraus blühende Reimstrauß hat etwas Luxuriöses, das sie im Deutschen wohl zu Widmungsversen, Prologen, gedankenvollen Apostrophen, aber nicht zu größeren epischen Gedichten geeignet macht. Anders verhält es sich in den romanischen Sprachen, wo die Reimfülle der Sprache selbst in diesen Strophen ausschäumt. Hier liegt ihr epischer Charakter darin, daß die sechs ersten Zeilen mit den verschlungenen Reimen eine hinundhergehende, behagliche Schilderung gestatten, welche durch die beiden letzten wieder in den strophischen Rahmen festgehalten wird. Bekanntlich hat Tasso sein „befreites Jerusalem," Ariosto seinen „rasenden Roland," Camoëns seine „Lusiade" in diesen Strophen gedichtet; von neueren deutschen Dichtern Ernst Schulze sein kleines, zartes, aber auch phantastisch verschwimmendes Epos: „die verzauberte Rose." In komischen Epen von Eckstein („Venus Urania") u. a. finden wir sie in meist regelrechter Gliederung wieder.

Die Überzeugung, daß die ottave rime der deutschen Originaldichtung bei längerer epischer Ausdehnung eine allzugroße Monotonie geben würden, hat Wieland zum Bau einer Strophe angeregt, welche wir, nach seinem „Oberon" in dem sie angewendet ist, wohl die Oberonsstrophe nennen dürfen. Sie besteht ebenfalls aus acht jambischen Zeilen, aber die Zahl der Versfüße schwankt beliebig zwischen vier, fünf und sechs, die Reime können einmal oder zweimal wiederkehren und dabei willkürlich verschlungen sein. Die strengen ottave rime sind daher nur eine mögliche Form ihrer zahlreichen Kombinationen, welche in der That unter der Hand eines großen Talentes einen außerordentlichen malerischen Reichtum entfalten können. Diese Strophe scheint uns in der neuern Zeit mit Unrecht mißachtet zu sein. Sie ist für eine größere epische Dichtung durch ihre anschmiegende Vielseitigkeit sehr angemessen. Außer Wieland hat sie von unsern großen Dichtern auch Schiller bei seiner Übersetzung des Virgil benützt:

Still war's und jedes Ohr hing an Aeneens Munde,
Der also anhub vom erhab'nen Pfühl:
O Königin, du weckst der alten Wunde
Unnennbar schmerzliches Gefühl!
Von Trojas kläglichem Geschick verlangst du Kunde,
Wie durch der Griechen Hand die Thränenwerte fiel.
Die Drangsal' alle soll ich offenbaren,
Die ich gesehn und meistens selbst erfahren.

Eine andere Abart der ottave rime ist die Spenserstanze, welche der Dichter Spenser in seiner „Feenkönigin" und Lord Byron in seinem „Childe Harold" zur Anwendung brachte. Die Strophe ist neunzeilig, die Reimpaarung derartig, daß zuerst zwei Zeilen: die erste und dritte, dann vier: die zweite, vierte, fünfte und siebente und zuletzt drei: die sechste, achte und neunte aufeinander reimen. Um dieser Strophe mit den vielverschlungenen Reimen und der weiten Ausbreitung einen genügend starken Abschluß zu geben, hat die letzte Zeile einen Fuß mehr. Wir teilen zur Probe eine Strophe aus „Childe Harold" in der vorzüglichen Gildemeisterschen Übersetzung mit:

Blau sind die Himmel und die Klippen wild,
Hold sind die Hain' und die Gefilde grün,
Als lächle Pallas noch, die Ölfrucht schwillt;
Die Biene, wo Hymettos Kräuter blühn,
Baut noch ihr duftig Schloß mit emsigem Mühn,
Die freie Seglerin der Bergeshöhn;
Vom Gold Apolls die Marmorbrüche glühn,
Als ob die langen Sommer nie entflöhn.
Kunst, Freiheit, Ruhm verwelkt, — Natur ist ewig schön.

Die Strophe würde für ein thatkräftiges Epos einen zu schleppenden Gang haben; aber für ein Feenmärchen und seine phantastischen Verkettungen, für Schilderungen und Reflexionen, die weitausgreifend sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen, dürfte sie eine geeignete Darstellungsform sein.

γ. Die Terzine.

Die Terzine besteht aus drei immer wiederkehrenden Zeilen mit je drei sich kreuzenden Reimen. Jede Terzine weist durch die beiden ihr fehlenden Reime über sich hinaus in die nächste. Sie hat nicht den sicheren Abschluß des Sonetts und der Stanze; sie bildet eine ins unendliche fortgehende Kette:

Durch Trümmer drang ich in des Traums Bethörung,
Bang ringend, unbewußt nach welchem Ziele;
Ringsum zu Bergen türmte sich Zerstörung.

Denn stolze Riesenbauten sah ich viele
Zu Staub zermorscht, die manch Jahrhundert ragten,
Gesunken. wie die Blume fällt vom Stiele.
Und stumme Säulen sahn mich an und klagten,
Inschriften dran, verlöscht, mühvoller Lesung,
Die halbes Wort verscholl'ner That mir sagten. Sallet.

Die Terzine ist eine vorzugsweise epische Form, indem sie sich gleichsam ohne bestimmten Damm in die Weltweite ergießt. Auch eignet sie sich für Reflexionen, für weit ausgesponnene Gedanken, die ohne scharfe Einschnitte dem freien Zuge der Ideenassoziation folgen. Dante hat bekanntlich seine divina commedia in Terzinen geschrieben, und in der That passen sie zur Darstellung einer Wanderung durch die drei Reiche der Ewigkeit, indem sie sowohl in den drei zusammentönenden Reimen für ein schilderndes und grübelndes Verweilen einen Halt geben, als auch, da jede Strophe durch den fehlenden Reim unfertig über sich hinausweist, die immer weiter eilende Wanderschaft treffend charakterisieren. Einen „Ahasver" muß man in Terzinen schreiben. Für größere epische Gedichte eignen sie sich im Deutschen nicht, ihres allzu üppigen Reimes und schleppenden Ganges wegen. Rückert hat ein mehr reflektierendes, als episches Gedicht in diesen Versen geschrieben. Außerdem haben Platen, Herwegh und Sallet einige wohltönende Terzinen verfaßt. Neuerdings dichtete Paul Heyse eine Novelle in Terzinen, denen man, bei ihrem heiter schäkernden Ton, attische Grazie nachrühmen muß. Es ist neu, das weihevolle Versmaß Dantes als Träger einer ganz modernen, in plauderhaftem Konversationston erzählten Novelle zu sehn; doch versteht es der Dichter, der Terzine ihren hochfeierlichen Gang abzugewöhnen und sie durch allerlei Koupierungen, Enjambements und kecke Reime in einen burschikosen Trab zu bringen. Nirgends wird der dreifache Reim als eine hemmende Schranke empfunden, sondern als ein im Spiel hingeworfener Fangball, den die Muse des Dichters mit wohldressierter Gewandtheit apportiert.

Der Raum unseres Werkes erlaubt uns nicht, auf andere romanische Strophenformen näher einzugehn, wie z. B. auf die Ritornelle, in einzeln stehende Terzinen, in welchen sich die erste und dritte Zeile reimen, für Sinngedichte und Blumenspielereien geeignet, die Sestine, die aus sechs und einer halben Strophe besteht, aus jambischen Fünffüßlern gebildet wird mit der Eigenart, daß das Schlußwort jeder Zeile der ersten Strophe in den andern, nur in anderer Stellung und Folge wiederkehrt; die Siciliane, eine Stanze, welche die Reime der ersten zwei Zeilen durch alle acht Zeilen hindurchführt.

Die Kanzone, eine größere, mit freier Architektonik gebaute dreiteilige

Strophe, in welcher mit den fünffüßigen Jamben dreifüßige wechseln können, die Reimverschlingung und Verszahl indes freigegeben ist, aber die zweite Strophe der ersten so treu nachgebildet sein muß, wie die Antistrophe der griechischen Tragiker der Strophe.

Wir erwähnen nur noch, daß in Sonett und Stanze der deutsche Vers mit männlichem oder weiblichem Reim schließen kann, in der Terzine indes der nur weibliche Reim besser beibehalten wird.

Die Kanzone stammt von den provençalischen Troubadours her. Zur Mustergültigkeit haben sie Dante und Petrarca ausgebildet; doch verkünstelte man später in Italien wieder das überlieferte Schema. Petrarca hat keine Kanzone unter 5 und keine über 10 Strophen gedichtet; später dichtete man Kanzonen in 20, 40, ja 80 Strophen. Die Zahl der Verszeilen jeder Strophe wechselt bei Dante und Petrarca zwischen 9 und 20, bei uns zwischen 11 und 16 Versen. Jede Strophe zerfällt in zwei Hälften, von denen die erste fronte (Stirn) oder piedi (Füße), die zweite sirima (Schleppe) oder volte (Wendungen) heißt. Der dritte Teil, der Schlußteil (coda), schließt sich durch den beginnenden Reim an den Schlußreim der zweiten Hälfte an. Die anfangs willkürlichen Reimstellungen wurden später nach Dantes und Petrarcas Muster normiert. Abgesehen von den Kanzonen der Romantiker haben Zedlitz, Dingelstedt, Max Waldau und Ernst Ziel einige vortreffliche Kanzonen gedichtet.

d) Der sechsfüßige Jambus.

⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–

Er besteht aus drei Doppeljamben, welche mit Anapästen und Spondäen wechseln können. Spondäen dürfen in den ersten Fuß jeder Dipodie gestellt werden, während der zweite rein austönen muß, um den jambischen Charakter nicht zu verwischen. Anapäste können an jede Stelle dieses Sechsfüßlers gesetzt werden, nur nicht an die sechste; denn der Anlauf zweier Kürzen gegen die letzte Länge würde ebenfalls den jambischen Charakter des Verses aufheben. Je nach der Cäsur zerfällt der Sechsfüßler (senarius) in zwei verschiedene Verse: den griechischen Sechsfüßler (Trimeter) und den französischen Sechsfüßler (Alexandriner.)

α. Der Trimeter.

Bei dem Trimeter liegt die Cäsur so, daß sie den Vers nicht in zwei gleiche Hälften teilt. Da der griechische Trimeter sich aus Trochäen mit einer Vorschlagssilbe gebildet hat, so fällt sie hinter das Ende der ersten trochäischen Dipodie, wo also jedesmal das Wort zu Ende sein muß:

⏑ | – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Bewundert viel und ‖ viel gescholten Helena,
Vom Strande komm' ich, ‖ wo wir erst gelandet sind.
Noch immer trunken ‖ von des Gewoges regsamem
Geschaukel, das vom ‖ phrygischen Blachgefild uns her
Auf sträubig hohem ‖ Rücken durch Poseidons Gunst
Und Euros Kraft in ‖ vaterländische Buchten trug.

Goethe, Faust.

Die Anapäste oder vielmehr Daktylen in der dritten und vierten Zeile geben dem Vers einen malerischen, das Gewoge des Meeres nachahmenden Charakter. Sonst werden sie vorzugsweise dann angewendet, wenn der Vers als Lustspielvers einen leichteren, hüpfenden Charakter annehmen soll, wie bei Aristophanes und Platen:

Der langen Weile ‖ nie versiegender Quell entspringt,
Wo nur den Boden ‖ stampfen mag dein Pegasus.

Romantischer Oedipus.

Der Trimeter ist bekanntlich der Vers der griechischen Tragiker. Er hat Ernst, Würde, feierlichen Gang, welcher durch die erlaubten Spondäen noch würdevoller gemacht wird. In neuerer Zeit haben ihn Goethe in der „Helena," Schiller in einigen Szenen der „Jungfrau" angewendet. Die Versuche von Minkwitz, Märker u. a., ihn für größere Tragödieen in Anwendung zu bringen, können indes für nicht gelungen gelten. Denn der Vers gehört zum Kothurn und zur Maske der alten Tragödie; er paßt zu ihrer feierlichen Plastik; aber ihm fehlt alle individualisierende Kraft. Der charaktervolle Dialog des modernen Dramas würde sein sprühendes Arom verlieren, wenn man ihn in die spanischen Stiefel des alten Trimeters einschnüren wollte.

β. Der Alexandriner.

Der Alexandriner ist ein jambischer gereimter Sechsfüßler, dessen Cäsur den Vers in zwei gleiche Hälften abteilt, und der am Schlusse den Wechsel männlicher und weiblicher Reime verträgt.

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ‖ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | (⏑)

Die du mit ew'ger Glut ‖ mich Tag und Nacht begleitest,
Mir die Gedanken füllst ‖ und meine Schritte leitest,
O Rache, wende nicht ‖ im letzten Augenblick
Die Hand von deinem Knecht. ‖ Es wägt sich mein Geschick.

Goethe.

Die Cäsur des Trimeters ist trochäisch; die des Alexandriners, dessen Schema nicht nach trochäischen Dipodieen entworfen werden darf, jambisch. Da sie aber den Vers gleichmäßig abteilt, so erhält er dadurch etwas

Einförmiges und Klapperndes. Der Alexandriner ist der Vers der französischen Tragödie und des französischen Lustspieles; von ihnen hat ihn das deutsche Trauer- und Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts überkommen. Auch die didaktischen, satirischen, elegischen und idyllischen Gedichte jener Zeit bedienten sich dieses eben so korrekten, wie monotonen Sechsfüßlers. Man suchte ihn auch in Strophen einzuteilen, durch den Wechsel männlicher und weiblicher Ausgänge belebter zu machen. In Alexandrinern mit lauter weiblichen Ausgängen glaubte man einen der epischen Breite des Hexameters entsprechenden Vers gefunden zu haben, während der regelmäßige Wechsel weiblicher und männlicher Ausgänge das Versschema des Pentameters wiederholen sollte. In unserer klassischen Epoche galt er für eine Reminiszenz des Zopfstiles und wurde gänzlich mißachtet. Erst in neuer Zeit haben Freiligrath, Geibel und einige andere Dichter ihn wieder zu Ehren gebracht, indem sie ihm eine freiere Behandlung angedeihen ließen. Sie suchten seine Einförmigkeit zu umgehen, teils indem sie neben der Hauptcäsur noch andere ebenso scharfe Verseinschnitte anbrachten, die ihre einschläfernde Wirkung neutralisierten, und Spondäen und Daktylen wechselvoll einstreuten, teils indem sie alexandrinische Strophen bildeten, in denen der Alexandriner mit dem vierfüßigen Jambus wechselt, wie es schon Uz in einigen seiner trefflichsten Gedichte, Ramler in einigen Oden versucht. In dieser Gestalt hat der Vers einen malerischen und beweglichen Charakter, der ihn zu lebendiger Schilderung überaus tauglich macht:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria!
Mein Wildling! — solch ein Tier bewältiget kein Schah,
Kein Emir, und was sonst in jenen
Östlichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt; —
Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf? wo fliegt
Ein solcher Schweif? wo solche Mähnen?

Wie es geschrieben steht, so ist dein Wiehern: Ha!
Ausschlagend, das Gebiß verachtend stehst du da;
Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
Der Wind, dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt —
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet! Freiligrath.

e) Der achtfüßige Jambus (Tetrameter).

∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪ – ‖ ∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪ – (∪)

Sonst wird noch eure Poesie so frei, so burschikos und flott,
Bis endlich ganz Europa ruft: Ihr Deutschen seid ein Kinderspott.
Platen.

Sie reiten in gedrängtem Troß, wo sich vermengen Sand und Luft.
Sieh da, verschlungen hat sie schon der Ferne schwefelfarb'ner Duft.
Freiligrath.

3. Das daktylische Versmaß.

Der Daktylus (–⏑⏑) hat einen geflügelten, hüpfenden Charakter, der sich am schärfsten im gleitenden Reim ausprägt. Es ist durchaus erforderlich, daß seine beiden Kürzen rein gehalten und nicht Längen statt ihrer gesetzt werden; sonst erlahmt der beschwingte Gang des Verses augenblicklich. Selbständig und rein kann er nur in kleineren Gedichten benutzt werden. Im Wechsel mit dem Spondäus bildet er das größere epische und elegische Versmaß.

α. Zwei- und mehrfüßige Daktylen.

–⏑⏑–⏑(–⏑⏑)
Christ ist erstanden!
Freude den Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden. Goethe.

–⏑⏑–⏑
–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–
Fruchtlos hinieden
Ringst du nach Frieden!
Täuschende Schimmer
Winken dir immer;
Doch wie die Furchen des gleitenden Kahns
Schwinden die Zaubergebilde des Wahns.
Matthisson.

–⏑⏑|–⏑⏑|–⏑⏑|–⏑
Ehret die Frauen, sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben.
Schiller.

In der Regel werden Strophen gebildet, in denen Verse von verschiedener Länge sich ablösen. Die reinen Daktylen eignen sich zur Schilderung eines bewegten Naturlebens, einer jubelnden Freude, wie in jenem Engelschor des „Faust." Das „Lüfteleben" schildert Rückert malerisch in Daktylen:

Wär' ich die Luft, um die Flügel zu schlagen,
Wolken zu jagen,
Über die Gipfel der Berge zu streben,
Das wär' ein Leben!

Tannen zu wiegen und Eichen zu schaukeln,
Weiter zu gaukeln,
Seele den flüsternden Schatten zu geben,
Das wär' ein Leben!

Ebenso ertönt Platens Matrosenchor auf dem von Fluten gewiegten Schiffe:

Löst mir in Eile,
Brüder, die Seile,
Weil wir nach langer, nach drückender Weile
Wieder der prächtigen,
Aber verdächtigen
Flut uns bemächtigen;
Spannt mir die Segel und löst mir die Seile!

Der reizende Charakter der Daktylen macht sie auch zum geeigneten Rhythmus für ein Schlummerlied:

Nacht auf der Haide,
Erle und Weide
Gaukeln mit matten
Schwebenden Schatten
Leise, leise im Mondenschein.

Ziel.

Oft bilden die reinen Daktylen mit Trochäen Strophe und Antistrophe, wie in Schillers „Frauenwürde;" oft bilden sie bei trochäischen Versen eine Art zweizeiligen Refrains.

Reine sechs- und mehrfüßige Daktylen finden sich in Rückerts meisterhafter Übersetzung des indischen Gedichts „Gitagowinda:"

Reizende, reiche den Nektar der Lippe, belebe den Sklaven, den toten,
Den in dir lebenden, welchem die Gluten der Trennung zu atmen verboten!

β. Der Hexameter.

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ‖ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –

Der Hexameter bestand ursprünglich aus sechs Daktylen:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

ein ins Weite ergossenes Schema, aus welchem er sich zu künstlerischer Gliederung emporraffte. Zunächst vertauschte er den letzten Daktylus, der ins Unbegrenzte fortzuhüpfen drohte, mit einem Spondäus, um einen festen Schlußstein für die Verszeile zu gewinnen. Dann stellte er überhaupt diese Spondäen als Hemmsteine dem hinunterrollenden Taumel der Daktylen entgegen, und zwar an allen Stellen, nur nicht an der vorletzten, wo der Charakter des Verses am schärfsten hervortritt, um nicht seine freie Bewegung ganz zu lähmen. Ausnahmen sind nur zu Gunsten der rhythmischen Malerei gestattet, z. B.

Wie oft | Seefahrt kaum vor|rückt, müh|volleres | Rudern
Fortar|beitet das | Schiff, wenn | plötzlich der | Wog' Ab|gründe
Sturm auf|wühlt und den Kiel | in den | Wallungen | schaukelnd da|hinreißt.

Schlegel.

Hier steht der Spondäus: „Wog' Ab" an der fünften Stelle; aber

dieser und der vorhergehende Hexameter malen durch schwergehäufte Spondäen den mühevoll arbeitenden Gang des Schiffes, eine Malerei, welche durch den ausnahmsweisen Spondäus des fünften Fußes am ausdrucksvollsten hervortritt.

Der letzte Schritt, die sechsfüßigen Daktylen künstlerisch zu gliedern, war die Cäsur, welche **männlich** heißt wenn sie nach der ersten Silbe des dritten Daktylus und Spondäus eintritt:

Stolberg über der Stadt || am besegelten Busen der Ostsee. Voß.

weiblich dagegen, wenn sie nach der zweiten Silbe des dritten Daktylus steht:

Horch ich der lockenden Wachtel || im grünlichen Rauche der Ähren.
Voß.

Ohne Cäsur hat der Hexameter einen unorganischen, stolpernden Gang. Doch kann statt dieser Cäsur auch eine Doppelcäsur nach der ersten Silbe des zweiten und der ersten des vierten Daktylus oder Spondäus stehn:

Ob er zum Kampf || des heroischen Lieds || unermüdlich sich gürtet.

Klopstock, Goethe, Schiller haben im Deutschen die Spondäen mit Trochäen vertauscht; in neuester Zeit ist man, nach dem Vorgange von Voß, darin gewissenhafter und strenger geworden.

Der Hexameter hat, besonders in den alten Sprachen, einen vollwogenden, majestätischen Gang. Wir fahren auf ihm gleichsam hinaus in das weite Meer des Lebens mit bald beschleunigter, bald verlangsamter Fahrt. Dieser Vers des klassischen Volks- und Kunstepos, des **Homer** und **Virgil**, wurde von **Klopstock** zuerst in Deutschland eingebürgert, obwohl er den oratorischen Hymnenklängen der **Messiade** nur mit Widerstreben sich fügte. **Goethe** in „**Hermann und Dorothea**," „**Reineke Fuchs**" und der „**Achillëis**," **Schiller** in einzelnen Distichen brauchten ihn mit größerer Freiheit; strenger und kunstmäßiger behandelt ihn in seiner „**Louise**" und seinen Übersetzungen der griechischen und römischen Epiker **Voß**, der Luther der Homerischen Bibel, dessen Übersetzungen so leicht kein Nachfolger verdrängen wird. Am reinsten haben **Schlegel** und **Platen** den Hexameter durchgeführt; in der That darf man vom neuen Hexameter den ausschließlichen Wechsel von Spondäen und Daktylen verlangen, um so mehr, als sein Reich ein beschränkteres geworden ist. Denn für den epischen Vers der Neuzeit kann er nicht mehr gelten; die letzten Versuche, ihn wieder einzuführen, wie das idyllische Epos von **Moritz Hartmann** „**Adam und Eva**," **Friedrich Hebbels** „**Mutter und Kind**", **Paul Heyses** „**Thekla**", „**Euphorion**"

von Gregorovius, der „König von Sion“ von Robert Hamerling, Versuche, in denen die Vorzüge moderner Verskunst vor der klassischen unverkennbar sind, haben diesen Vers doch nicht populär gemacht. Der Hexameter hat für uns durchaus nicht die Bedeutung, die er für die streng quantitierende Sprache der Griechen und Römer hatte; gereimt würde er monoton und klappernd klingen — das moderne Epos aber verlangt die Strophe und den Reim. Die rhythmische Malerei des Hexameters, die vorzugsweise im Wechsel der Spondäen und Daktylen besteht, läßt sich auch in anderen Versmaßen erreichen. So bleibt sein Wirkungskreis heut zutage auf die kürzere Idylle und vorzugsweise auf das Distichon beschränkt.

γ. Der Pentameter.

$$-\overline{\smile\smile}|-\overline{\smile\smile}|-\|-\smile\smile|-\smile\smile|-$$

Der Pentameter ist ein um einen Fuß verkürzter Hexameter, der gegenüber dem expansiven Charakter des hinausstrebenden Sechsfüßlers einen mehr konzentrierten Charakter hat. Der Hexameter ist zentrifugal, der Pentameter zentripetal. Zwei Daktylen prallen gegen eine Länge an und prallen wieder von ihr zurück. Hinter dieser Länge ruht die streng zu beobachtende Cäsur. Da der Pentameter indes durch die einsame Länge der Cäsur und des Schlußes einen verstümmelten Charakter hat, so wird er nie allein, sondern immer mit dem Hexameter zusammen gebraucht, mit welchem er das antike Distichon bildet:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Für die beiden ersten Daktylen des Pentameters können Spondäen stehn; für die beiden letzten aber nicht, indem sie an dieser Stelle den melodischen Fall des Verses hemmen würden.

Das Distichon, das elegische Versmaß der Griechen, bildete sich aus dem Hexameter und bezeichnete den Übergang der Epik in eine Lyrik, welche noch epische Elemente in sich enthält. Aus der Breite der äußern Welt kehrte das sinnige Gemüt in sich selbst zurück. Wegen dieser künstlerischen Bedeutung verdient das Distichon, in welchem Mimnermos, Tyrtäos, Theognis, Ovid, Tibull, Properz, Goethe die „römischen Elegieen,“ Schiller den „Spaziergang,“ beide zusammen die „Xenien“ gedichtet, für das größere und kleinere Sinngedicht, die Elegie und das Epigramm, beibehalten zu werden. Es eignet sich vortrefflich für die epigrammatische Antithese. In neuer Zeit hat besonders Hebbel scharfe und schlagende Xenien in dieser Form gedichtet.

4. Das anapäſtiſche Versmaß.

Der Anapäſtus (⏑⏑–) iſt gleichſam der beſchleunigte Jambus; der einfache Anprall des Jambus wird hier ein verdoppelter, und dadurch der Vers lebhaft und ſtürmiſch bewegt. Im Auftakt kann ſtatt des Anapäſtus ein Jambus ſtehn, doch nicht durchweg; in einzelnen Zeilen muß der ſtrengere Rhythmus immer angedeutet ſein. Ebenſo kann ſtatt des letzten Anapäſtus ein Jambus ſtehn, wodurch der heftige Anlauf etwas beruhigter austönt. Auch der Spondäus, deſſen zweite Silbe einen höhern Ton erhalten muß, kann ſtatt des Anapäſtus geſetzt werden. In kleineren anapäſtiſchen Strophen wird man Zwei-, Drei- und Vierfüßler wechſeln laſſen und dadurch die verſchiedenſte Struktur des Verſes erreichen. Am gebräuchlichſten iſt der Zwei-, Vier- und Achtfüßler.

a) Die anapäſtiſche Dipodie.

⏑–⏑–⏑–

Dieſer Vers hat Kraft, kurz abgeſtoßene Energie; er wechſelt mit dem Jambus:

Er keuche, dem Stier,
Dem verachteten, gleich:
Ihr pflanzt das Panier
In der Freiheit Reich. Platen.

b) Der vierfüßige Anapäſtus.

⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–

Ein rhythmiſch bewegter Vers, der wie der vorige auch mit weiblichen Endungen austönen, gereimt und reimlos angewendet werden, mit Spondäen und Jamben wechſeln kann. Platen hat ihn zu den Chorſtrophen in ſeinen Luſtſpielen benutzt und ihm dadurch einen ſtrophiſchen Charakter gegeben, daß er auf fünf Verszeilen eine ſechſte folgen läßt, die aus drei Versfüßen mit weiblicher Endung beſteht.

Auf, auf, o Genoſſen! Er wandelt heran
Lichtſchön, wie Apoll, der Köcher und Pfeil
Im Gebüſch ablegt, und die Leier bezieht
Mit Saiten! Es ſpült der kaſtaliſche Quell
An die Knöchel des Gotts und es ſchleicht Sehnſucht
In die liebliche Seele der Muſen.
Romantiſcher Oedipus.

Ebenſo läßt er einen zwei- oder dreifüßigen in der zweiten und vierten Zeile mit dem fünffüßigen wechſeln.

c) Der achtfüßige Anapästus (Tetrameter).

⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–‖⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–(⏑)

Dieser Vers des Aristophanes, den nach seinem Vorbilde Platen und Prutz für die Chorstrophen ihrer satirischen Komödieen angewendet, hat einen prächtig wogenden Gang, der ihn nicht bloß für behaglich ausgeführte Gemälde der komischen Muse, sondern auch für die Bilder üppiger Schilderung und Empfindung, selbst für einen majestätischen Ernst geignet macht. Er verlangt nach jeder Dipodie einen scharfen Einschnitt; die Hauptcäsur des Verses aber fällt nach der zweiten Dipodie. Der Spondäus macht seinen Gang würdevoller. Dieser Vers kann ebenfalls eine weibliche Endung haben und reimlos, wie gereimt angewendet werden, z. B.

Keusch lehnt Klopstock an den Lilienstab, und um Goethes erleuchtete Stirne
Glühn Rosen im Kranz! Kühn wäre der Wunsch zu ersingen verwandte Belohnung.
Platen.

Und gereimt:

Sein Abschiedswort thut euch durch mich der Komödienschreiber zu wissen,
Der oftmals schon, im Laufe des Stücks, vortrat aus seinen Kulissen!
Platen.

Ich habe in meinem „Carlo Zeno" die dritte Abteilung, die Darstellung einer südlich glühenden Liebe, die zugleich mit siegender Heiterkeit die klösterliche Beschränkung durchbricht, in gereimten anapästischen Tetrametern gedichtet:

Wie duftet da rings ein gefangener Lenz aus Vasen, von Nischen, Konsolen
So würzigen Hauch! Der Abend blickt durch schwere Gardinen verstohlen.
Es hängt an der Wand im Blumengewind die Harfe mit schlummernden Liedern;
Der Papagei im Käfig frägt — und die Nachtigallen erwidern.
Das Pergament auf dem zierlichen Schrein — das ist die Hölle des Dante,
Die alles Gezücht, Italiens Schmach, in den ewigen Rhythmen verbrannte!

Sechster Abschnitt.

Altdeutsche, antike, orientalische Strophen.

Außer den erwähnten, gebräuchlichsten Versmaßen haben wir noch teils durch den Rhythmus, teils durch den Reim bedingte Strophenbildungen zu besprechen, welche, ererbt von dem deutschen und griechisch-römischen Altertum, für unsere neue Dichtung Bedeutung gewonnen haben.

1. Der altepische Vers.

Durch Jordans Neudichtung des Nibelungenliedes ist der altepische Vers des „Heliant," des „Hildebrandlieds" und des „Beowulf,"

der Vers mit vier Hebungen und Senkungen und dem Stabreim, wieder in unsere Litteratur eingeführt worden. Jordan hat in seiner bereits erwähnten Schrift eine eingehende Analyse des Verses gegeben und ist als sein wärmster Anwalt aufgetreten. Die Grundregel des Verses ist, daß er vier Hebungen erfordert d. h. Silben, welche wegen ihrer überwiegenden Bedeutung im Satze voll betont und in ihrem Vokale länger angehalten werden. Diese Hebungen wechseln ab mit Senkungen d. h. Silben, deren Bedeutung im Satze geringer ist, die deshalb nicht, schwach oder doch weniger betont und deren Vokale kürzere Zeit angehalten werden. Ihre Zahl schwankt von Null bis zum Vierfachen der Hebungen. Aus diesem weiten Spielraum für den Gebrauch der Senkungen an allen Stellen, vor, zwischen und nach den festen Hebungen, schöpft der Vers die unendliche Mannigfaltigkeit seiner Rhythmik. In der That enthält er Jamben, Trochäen, Anapäste und Daktylen, überhaupt, wenn man von den Taktstrichen absieht, eine ganze Musterkarte von Versfüßen, Molosse, Antispaste, Päonen. Jordan gibt eine Verstabelle, welche 26, für unser metrisches Gefühl diametral verschiedene Gestaltungen des epischen Verses aus altgermanischen Mustern bringt; ein Schema desselben zu entwerfen wäre daher eine Unmöglichkeit. Wir führen dafür einige Verse aus Jordans „Nibelungen" zur Probe an:

Gelockt und gelenkt vom Odem der Linde,
Die das gipfelnde Jahr mit gelblichen Blüten
Voll süßen Duftes bis oben bedeckt hat,
Kommen die Bienen aus hohlen Bäumen
Und beginnen ihr Tagwerk. Etliche taumeln
Allzu eifrig und ohne Vorsicht
Vom Nektar naschend, benetzt und belastet
Von den blütengetragenen blitzenden Tropfen
Des Taus, in die Tiefe und manche zum Tode
Durch die rotgefleckten raschen Forellen.
Eine andere aber vermeidet dies Unheil;
Denn fallend erfaßt sie, mit klammernden Füßchen,
Den schwankenden Stengel der Sternenblume,
Die das nickende Haupt im Hauche der Frühe
Zum Bache gebückt hat, als böte sie Grüße
Dem Vergißmeinnicht unten, das goldenäugig
Und so liebevoll blickt aus blauen Lidern.

In diesem Beispiel sind die Abweichungen von moderner Verskunst nicht allzu bedeutend; doch finden sich auch Versungeheuer, auf deren malerische Kraft der Dichter großen Wert legt, wie das folgende:

Plätscherten mit den Schweifen und plauderten geschwätzig,

die wir als Verse von vier Hebungen betrachten sollen, während sie doch nur als Achtfüßler angesehen werden können.

Wir haben bereits oben gesehen, wie der Vers mit vier Hebungen, rektifiziert durch die moderne Verskunst, so daß seine Senkungen nicht über zwei Kürzen hinausgehn, in Schillers Balladen, wenn auch nicht in seinem Bühnenjambus, wie Jordan irrtümlich meint, in manchen Volksliedern, in Goethes „Faust," in Heines Gedichten fortlebt; eine Rückkehr zu seiner ursprünglichen Regellosigkeit kann indes nur in altgermanischen Neudichtungen gestattet werden. Jordans Verstabellen beweisen zur Genüge, daß die Mannigfaltigkeit des altepischen Verses dicht an der Grenze der Prosa steht und daß die meisten Jean Paulschen „Streckverse" sich nach seinem Schema skandieren lassen, sowie eine Menge Prosastellen aus Goethes, Herders Werken und andern Schriften. Diese rhythmische Gährung ist aber ein primitiver, vom Fortgang der Litteratur zu festen Kunstformen überwundener Standpunkt, der durch keine künstelnde Reaktion wieder zur Geltung gebracht werden kann.

Der altepische Vers verblaßte schon im dreizehnten Jahrhundert, wo die Silbenzählung immer üblicher wird, selbst bei Dichtern wie Ulrich von Lichtenstein und Konrad von Würzburg. Die Unterscheidung zwischen stärker und schwächer betonten Silben wurde immer mehr vernachlässigt. Im Massengesang, namentlich in den mehr volksmäßigen Dichtungen, wie bei Martin Beheim u. a. wog zuletzt nur die Silbenzählung vor. So entstanden die Knittelverse oder Knittelreime (wahrscheinlich dem lateinisch-griechischen Ausdruck versus rhopalici nachgebildet). Man nannte Knittelverse, auch Klippelverse solche, bei denen der Abschnitt mit dem Ende, gegen das Gesetz des Verses, reimte. Wernicke gab seinen deutschen derartigen Reimen diesen Namen, „weil man in gewissen Fällen nach dem Knittel greifen müsse." Die Pritschmeister, Spruchsprecher, Zeitungssänger bedienen sich derselben; später ahmten Kunstdichter wie Wernicke die französischen „poëmes burlesques" in dieser freien Form nach. In der That eignet sich der roh zuklappende Mechanismus dieses Verses, der durch die Klappreime am schärfsten ausgeprägt wird, nur für das burleske Genre. Kortüm hat ihn in unserem einzigen burlesken Epos: „die Jobsiade" angewendet:

Über diese Antwort des Kandidaten Jobses
Geschah allgemeines Schütteln des Kopfes,
Der Inspektor sprach zuerst: hem, hem!
Darauf die andern: secundum ordinem!

Wir wissen nicht, ob Jordan auf seiner altepischen Verstabelle nicht

auch Platz für diese Knittelverse findet. Goethe hat im „Jahrmarkt zu Plundersweilern“ und „Pater Brey“ diese Verse durchschnittlich mit mehr Respekt vor Hebungen und Senkungen behandelt. Die Anwendung der Knittelverse ist überhaupt der Gegenwart nicht zu empfehlen.

2. Die Nibelungenstrophe.

Wie der Hexameter, hat der Vers der Nibelungenstrophe sechs Füße, wenn man auf die sechs Hebungen und Senkungen einen Begriff der antiken Metrik anwenden will. Die Strophe selbst besteht aus vier paarweise gereimten Verszeilen, von denen jede wieder in zwei ungleichartige Hälften zerfällt, indem die erste Hälfte einen weiblichen (klingenden), die zweite einen männlichen (stumpfen) Schluß hat. Der zweite Halbvers der vierten Zeile markiert das Ende der Strophe durch ein volleres Austönen, indem er statt drei Hebungen vier, ja in der Gudrunstrophe sogar fünf Hebungen hat.

Im Auftakt können zwei Kürzen stehn — ebenso kann aber die Senkung ganz fehlen, wodurch zwei Hebungen nebeneinander einen spondäischen Charakter annehmen. In dieser Strophe ist bekanntlich das „Nibelungenlied“ und mit wenigen Modifikationen die „Gudrun“ gedichtet. Außer den schon erwähnten fünf Hebungen hat die Gudrunstrophe noch in den beiden letzten Verszeilen weibliche Endungen.

Demnach ist das wechselnde Schema für die Vershälften der Nibelungenstrophe:

⏑–⏑–⏑–⏑	⏑–⏑–⏑–
–⏑–⏑–⏑	–⏑–⏑–
⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–
–⏑–––	⏑–⏑–

Zwischen diesen Vershälften sind die mannigfachsten Kombinationen möglich:

Da klangen seine Saiten, daß all' das Haus ertost,
Seine Kunst und seine Stärke, die waren beide groß.
Süßer immer süßer zu geigen er begann;
Da spielt er in den Schlummer so manchen sorgenden Mann.

Die Gudrunstrophe dagegen lautet:

Es war in den Tagen, da der Winter Abschied nimmt,
Und der Vogel mit Zagen die Kehle wieder stimmt,
Daß er finge seine Weise, wenn der März entschwunden,
In Schnee und im Eise wurden die armen Waisen gefunden.

Ohne Frage hat die Nibelungenstrophe sowohl die nötige epische Geräumigkeit, als auch eine malerische Mannigfaltigkeit des Rhythmus. Sie kann trochäisch, jambisch, anapästisch erklingen; sie kann durch das Fort-

lassen der Senkung, durch das Zusammenprallen zweier Längen scharf und charakteristisch markieren! Dennoch entspricht ihre Anwendung in der alten Gestalt so wenig wie der eben charakterisierte altepische Vers den Gesetzen des modernen Versbaues, seit derselbe sich nach antikem Vorbilde fortentwickelt hat. Ein Ohr, das bloß an Hebungen und Senkungen gewöhnt ist, mag in der Nibelungenstrophe noch die Gleichmäßigkeit des Rhythmus heraushören: ein feiner gebildetes Ohr, das an den jambischen oder trochäischen Tonfall gewöhnt ist, wird sie vermissen. Die Mannigfaltigkeit der alten Nibelungenstrophe hat etwas zu Buntscheckiges, wenn sie nicht am rhythmischen Spalier der Neuzeit in die Höhe gerankt wird.

Zunächst wird der neue Nibelungenvers den jambischen Charakter festhalten müssen, indem er erst durch ihn ein einheitliches Gepräge erhält. Der Jambus darf aber auch mit dem Anapäst wechseln. Die weibliche Cäsur der Mitte unterscheidet die moderne Nibelungenstrophe hinlänglich vom Alexandriner.

Es stand in alten Zeiten || ein Schloß so hoch und her,
Weit glänzt' es über die Lande || bis an das blaue Meer,
Und rings von duft'gen Gärten || ein blütenreicher Kranz,
Drin sprangen frische Brunnen || im Regenbogenglanz.

Uhland.

Eine größere Beweglichkeit erhält die Strophe, wenn man nach ihrem altgermanischen Vorbilde der zweiten Hälfte der vierten Verszeile vier Füße gibt. So hat sie Strachwitz meisterhaft in: „Hie Welf" behandelt:

Fürwahr, ihr Longobarden, das war ein schwerer Tritt,
Den Friedrich Barbarossa durch Mailands Bresche ritt.
Licht war das Roß des Kaisers, ein Schimmel von Gebart,
Das war mit welschem Blute gescheckt bis an den Sattelgurt.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

3. Antike Strophen.

Mit dem Hexameter sind auch die antiken Odenstrophen der Griechen und des Horaz in Deutschland eingeführt worden, Strophen, deren schöne rhythmische Gliederung voll melodischen Wohllautes ihre Aneignung zu einem Gewinn für die deutsche Dichtkunst macht. Ramler, Klopstock, Platen u. a. haben diese Strophen nur reimlos angewendet; ich habe in meinen „Neuen Gedichten" sie zu reimen versucht und glaube jene Neuerung, ganz abgesehen davon, wie ihre Ausführung mir gelungen, gegenüber der bisherigen kritischen Ansicht vollkommen rechtfertigen zu können.

Hegel erklärt in seiner „Ästhetik" (Bd. 3, S. 318) die Anwendung

des Reimes bei den alkäischen und sapphischen Strophen für einen „unauflöslichen Widerspruch. Denn beide Systeme beruhn auf entgegengesetzten Prinzipien, und der Versuch, sie in der angeführten Weise zu vereinigen, könnte sie nur in dieser Entgegensetzung selbst verbinden, was nichts als einen unaufgehobenen und deshalb unstatthaften Widerspruch hervorbringen würde." Diese Ansicht Hegels beruht auf irrtümlichen Voraussetzungen. Der Reim mag einer nach dem Silbengewicht quantitierenden Sprache überflüssig und entgegengesetzt sein; die deutsche Sprache aber ist und bleibt accentuierend, wenn auch ihre Zeitmessung jetzt schärfer bestimmt ist. Eine quantitierende Sprache verträgt den Reim nicht, weil ihre Längen oft auf bedeutungslose Flexionssilben fallen; dagegen ist er für eine nach dem logischen Sinne messende Sprache ein Hauptregulator des Rhythmus. Und da die deutsche Sprache ihrer Rhythmik niemals das streng plastische Gepräge der griechischen und römischen geben kann, selbst wo sie die metrischen Formen derselben nachahmt, so kann auch der Reim, der gewöhnliche Begleiter der accentuierenden Rhythmik, sich nicht im Gegensatze gegen diese Formen befinden. Wenn er nun bei einem Versmaß, das aus einer stets wiederkehrenden Zeile besteht, wie der Hexameter, einen monotonen und klappernden Eindruck machen würde: so scheint dagegen die Strophe nach den Gesetzen des modernen Versbaues den Reim zu fordern: mindestens würde sich weder für das äußere Gehör noch für den inneren Sinn der Reim als eine störende oder nur üppige Zuthat erweisen. Dies scheint Carrière anzunehmen, wenn er sagt: („Das Wesen und die Formen der Poesie, S. 118.) „In der gereimten Strophe muß das Versmaß einfach sein; sonst wird unsere Aufmerksamkeit geteilt und hin- und hergezerrt, sonst wird entweder der Reim überhört oder das Metrum kommt nicht zur Anerkennung." Im Gegenteil, wie wir schon oben nachgewiesen, es gehört nur eine aufmerksame Beobachtung dazu, um sich zu überzeugen, daß der Reim den Rhythmus nicht verdeckt, sondern schärfer hervorhebt, daß der Rhythmus durch den Reim den schlagendsten Accent erhält. Jeder Reim zwingt zu einem klareren, sprachlichen Ausdruck, zur Vermeidung der verwickelten Syntax, der scholastischen Pedanterie, die sich durch gesuchte Worthäufungen und Wortfügungen gerade in den reimlosen antiken Strophen ein möglichst unvolkstümliches Ansehen zu geben suchte. Die vollkommene Melodie der antiken Strophen tritt im Deutschen erst hervor, wenn sie gereimt sind. Und wenn Minckwitz in seinem Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik behauptet, daß eine Anzahl Versmaße, die ihren ersten Ursprung den Alten verdanken, „wegen ihres besonderen Klanges nicht wohl gereimt

werden dürfen," so bleibt er doch die nähere Begründung dieser Behauptung schuldig. Wir aber glauben, daß gerade das Ziel, welches er selbst aufstellt, „die Vereinigung einer strengen Rhythmik und des eingewohnten Reimes" durch die gereimten antiken Strophen zuerst erreicht werden dürfte, und stimmen ihm vollkommen bei, wenn er in bezug auf diese Vereinigung fortfährt: „Und zwar in dem Grade, daß nicht mehr, wie so lange Zeit geschehn, an eine mangelhafte Reihe von Silben endlich als deutsche Ohrenweide ein Gleichklang gehängt werde, sondern daß der Vers durch richtig abgewogene Füße zu einem Ziel hinlaufe, welches der Reim gleichsam wie durch eine Krone verziere." Den Anfang hat Platen gemacht: „Künftige Dichter werden auf der Stufe fortfahren, wo Platen stehen geblieben ist. Es kann nicht fehlen, daß jedes deutsche Ohr durch Kunstwerke, die aus solcher Verbindung hervorwachsen, angezogen und hingerissen wird." Wir behaupten nicht, die lateinischen und griechischen Silbenmaße als solche zu reimen, sondern nur kunstgerechte, nach ihrem Schema, aber mit deutscher Eigentümlichkeit metrisch gegliederte Verszeilen. Wir legen nicht den Nachdruck auf die korrekte Nachbildung der antiken Versmaße, sondern auf die Neubildung kunstgerechter deutscher Strophen.

Wir können hier nur die hauptsächlichsten antiken Odenstrophen berücksichtigen. Platen, Klopstock u. a. haben eine Menge neuer metrischer Reihen und Strophen gebildet. Reimt man die antiken Strophen, so gibt der Reim neben dem Rhythmus für neue Bildungen einen festen Halt. So habe ich auf alkäischer und sapphischer Grundlage einige neue gereimte Strophen zu bilden versucht.

a) Die alkäische Strophe.

⏑ – ∪ – ⏑ ‖ – ∪∪ – ∪ ⧘
⏑ – ∪ – ⏑ ‖ – ∪∪ – ∪ –
⏑ – ∪ – ⧘ ‖ – ∪ – ∪
– ∪∪ – ∪∪ – ∪ – ⏑

Diese Strophe, von dem Griechen Alkäos erfunden, hat in ihrem Auf- und Abwogen einen majestätischen Gang. Die beiden ersten Zeilen bestehen aus zwei Jamben, mit einer Nachschlagsilbe und zwei Daktylen, von denen sich der zweite bisweilen in einen Kretikus verwandelt. Der dritte und vierte Vers zusammen genommen sind gleichsam eine weitere Ausführung der beiden Vershälften des ersten: der dritte ein vierfüßiger Jambus mit einer Nachschlagsilbe, der vierte aus zwei Daktylen und einer trochäischen Dipodie bestehend. So tritt die schöne Symmetrie dieses Verses zutage. Wir haben in den beiden ersten Zeilen einen kühn vordringenden zweifüßigen Jambus, der dann in Daktylen zurückwogt. Voller,

mächtiger stürmt er in der dritten Zeile noch einmal an, um dann in der vierten in zwei Daktylen zurückzuwogen und in zwei Trochäen beruhigter auszutönen. Die Cäsur nach der Nachschlagsilbe der jambischen Dipodie in den ersten Zeilen ist unerläßlich, weil auf ihr die Symmetrie der ganzen Strophe beruht.

Die alkäische Strophe eignet sich für schwunghafte Gedankendichtung über die höchsten Probleme des Lebens, die der Dichter mit mächtiger Begeisterung erfaßt. Schon ihr Erfinder hat in ihr den gewaltigen Umschwung des Staatslebens gefeiert, Horaz Lehren ernster Lebensweisheit erteilt und den Preis des Imperators gesungen, Klopstock einige religiöse Hymnen und seine politischen Revolutionsoden, Platen ebenfalls manche politische Ode gedichtet. Auch ich habe die gereimte Strophe in den „Neuen Gedichten" zur Darstellung ernster und schwunghafter Gedanken angewendet.

Beispiele:

Rinn unterdes, o Leben! Sie kommt gewiß,
Die Stunde, die uns nach der Cypresse ruft!
Ihr andern seid der schwermutsvollen
Liebe geweiht, und umweht uns dunkel.

Klopstock.

Gereimt:

Und sinken Völker in des Verderbens Schlund,
Der Satz des Elends bleibt auf des Bechers Grund,
So oft ihn auch im Strafgerichte
Schmettert in Scherben die Weltgeschichte.

Gottschall.

Schon wieder naht die schreckliche Spukgestalt!
Im Zwielicht kommt sie lautlos herangewallt,
Und wieder fühl' ich all mein Leben
Ihren Gewalten dahingegeben.

Kalbeck.

Im ganzen eignet sich die alkäische Strophe am wenigsten zur Nachbildung in deutschen Reimstrophen, nicht weil die zwei ersten Verse eigentlich in Daktylen auslaufen und deshalb gleitende Reime an diesem Versausgang stehn müßten; denn der Kretikus gibt dem Vers zwar ein etwas anderes, aber doch immer haltbares Gepräge, sondern weil die beiden letzten Verszeilen einen zu verschiedenartigen rhythmischen Gang haben, um durch die Einheit des Reims zusammengefaßt zu werden.

Ich habe aber mit Zugrundelegung der drei ersten Zeilen der alkäischen Strophe eine neue Strophe gebildet, indem ich den vierfüßigen Jambus der dritten Zeile in der vierten wiederhole, beide durch den gleichen Reim verknüpfe und in der fünften den rhythmischen Gang der zwei ersten Zeilen

wiederkehren lasse, zugleich mit dem Reim derselben. Hierdurch erhält die Strophe eine geschlossene Form und hat zugleich innere Bewegung genug für den getragenen Gedanken. Moritz Carrière hat diese Strophe als berechtigte Odenform anerkannt:

⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ×
⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ×
⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ ⏑ ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ×

Und neuerwacht mit rauschendem Flügelschlag
Jetzt in Marengos sonnigen Ruhmestag
Schweb' auf mit den geraubten Kronen,
Du Aar der Kaiserlegionen,
Vom lorbeerreichen prangenden Sarkophag.

Gottschall.

b) Die sapphische Strophe.

– ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑

Wie in der alkäischen Strophe der jambische, so überwiegt in der sapphischen der trochäische Gang. Die drei ersten Zeilen sind ganz gleich. Eine trochäische Dipodie beginnt den Vers, die in einer männlichen Länge vor der Cäsur austönt; dann tritt ein Anapäst und ein Jambus ein; der jambische Gang wird aber wieder durch die Nachschlagsilbe gemildert und dem trochäischen genähert. Die vierte Zeile, welche die Strophe abrundend austönen läßt, besteht aus einem Daktylus und einem Trochäus.

Horaz hat die Cäsur stets streng beobachtet. Läßt man sie außer acht, wie es die meisten andern Dichter gethan, so wird der Charakter des Verses wesentlich verändert. Wir erhalten zwei trochäische Dipodieen, zwischen denen ein Daktylus steht. Dadurch wird aber der Vers bei weitem einförmiger, während er durch die Cäsur, wie die alkäische Strophe, in zwei Hälften von entgegengesetztem Gange abgeteilt wird, als deren höhere Einheit der Vers einen charakteristisch bewegten Charakter erhält. Gerade der Anapäst nach der Cäsur gibt dem Vers, der in Trochäen sinnig anfängt, eine heitere Beweglichkeit. So eignet sich die Strophe, welche die Dichterin Sappho in ihren liebeglühenden Gedichten vorzugsweise angewendet, für getragene Heiterkeit oder innige Glut. Sie ist subjektiver, als die alkäische, durch ihren Trochäenfall mehr nach innen gewendet, in der letzten Zeile, dem adonischen Vers, mit anmutigem Schmerze austönend. Allzuhäufige Spondäen, wenn sie auch in der zweiten Stelle der

Dipodie verstattet sind, machen den Gang der Strophe zu schwermütig oder zu schwerfällig. Außer Sappho und Alkäos haben Horaz, Klopstock, Hölty, Salis, Matthisson, Lenau und Platen sapphische Oden gedichtet:

Alles schläft und übers Gefild der Ruhe
Wandelt leisen Schrittes dahin des Lebens
Genius; sanft schimmert vom Weltendom die
Lampe des Mondes. Lenau.

Die sapphische Strophe eignet sich für den Reim, der freilich wegen der letzten kurzen Zeile seine Schwierigkeiten bietet, so daß die Anwendung keine ausgiebige sein kann. Nur sanftaustönende Empfindungen finden in dem raschfolgenden Echo des Schlußreims einen entsprechenden Ausdruck.

Beispiele (gereimt):

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings umkränzt vom verschwieg'nen Walde,
Wo der Schilf im Teich, wenn der Abend düftert,
Träumerisch flüstert. Gottschall.

Wenn du nahst, leichtfüßiger als die Horen
Träumerisch im eigenen Reiz verloren,
Alle Blicke, die dir am Munde hangen,
Nimmst du gefangen.
Wenn du sprichst, verbreitet sich Wohlgefallen
Wenn du singst, verstummen die Nachtigallen.
Wo du weilst, entsprossen dem kargsten Boden
Spaphische Oden. Leuthold.

Eine freiere Form der Strophe läßt mit jeder Verszeile den Daktylus von einem Fuß zum andern wechseln:

Über des Frühlings Blüten funkelt der Hesper;
Leiser wandelt des Abends linder Odem
Durch des Hügels Blumen und durch der Haine
Dämmernde Wipfel. Matthisson.

c) Die asklepiadäischen Verse.

$$-\breve{\smile}\breve{\smile}-\breve{\smile}\breve{\smile}-\,|\,-\breve{\smile}\breve{\smile}-\breve{\smile}-$$

Dieser kleinere asklepiadäische Vers besteht aus zwei, durch eine scharfe Cäsur geschiedenen Choriamben denen ein Spondäus oder Trochäus vorausgeht und ein Jambus folgt. Dieser Vers wird entweder einfach wiederholt, wie in der bekannten Ode des Horaz:

Maecenas, attavis edite regibus,

oder es wird ihm ein glykonischer Vers ($-\breve{\smile}\breve{\smile}-\breve{\smile}\breve{\smile}-\breve{\smile}-$) vorgesetzt:

–⏑–⏑⏑–⏑–
–⏑–⏑⏑–|–⏑⏑–⏑×

Isis, Mutter Natur allein,
Darf die schöpf'rische Gunst ihrem Gebieter weihn.

Gottschall.

oder es folgt auf drei asklepiadäische Verse ein glykonischer:

–⏑–⏑⏑–|–⏑⏑–⏑×
–⏑–⏑⏑–|–⏑⏑–⏑×
–⏑–⏑⏑–|–⏑⏑–⏑×
–⏑–⏑⏑–⏑–

Welchen König der Gott über die Könige
Mit einweihendem Blick, als er geboren ward,
Sah vom hohen Olymp, dieser wird Menschenfreund
Sein und Vater des Vaterlands,

oder drei asklepiadäische Verse werden durch den pherekratischen (–⏑–⏑⏑–⏑) unterbrochen:

–⏑–⏑⏑–|–⏑⏑–⏑×
–⏑–⏑⏑–|–⏑⏑–⏑×
–⏑–⏑⏑–⏑
–⏑–⏑⏑–⏑–

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gemüt,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt. Klopstock.

Die choriambische Grundlage gibt allen diesen Strophen einen geflügelten Gang, der aber bedeutend durch die vorn und hinten angehängten Gewichte ermäßigt wird. Nur die glykonischen Verse, einzeln gebraucht, eignen sich zum leichthinhüpfenden Ausdruck eines heiteren Inhalts. Durch die zwei Choriamben wird der Gedanke immer wieder mit einem gewissen Schwung auf sich selbst zurückgeworfen, so daß sich die asklepiadäischen Verse ebenso für einen schwunghaften, ernsten, ja melancholischen Inhalt eignen. Ich habe auch diese Verse in ihrer verschiedenen Form zu reimen versucht, zugleich auf ihre Grundlage neue Strophen aufgebaut, für deren Architektonik der Reim ein willkommener Schlußstein ist. Das Festhalten des choriambischen Grundtones ist bei dieser Strophenbildung wesentlich:

Um die Wipfel des Parks dämmert des Mondes Strahl,
Tief in Schweigen gehüllt schlummert das Schattenthal.
Längst ist mit Blüthen und Liedern der Lenz entflohn,
Gelbliche Blätter verstreuen die Winde schon,
Saat der Vergänglichkeit, welkes Laub
Raschelt im Staub. Gottschall.

Max Kalbeck reimt in dem asklepiadäischen Versschema, welches den pherekratischen Vers enthält, die zwei ersten Zeilen:

Breitest wieder o Nacht, freundliche Trösterin,
Deine friedliche Macht über die Erde hin.
Still ward's über den Thälern,
Nur das Auge des Mondes lacht.

Der größere asklepiadäische Vers erhält einen ernsten Charakter durch das Hinzukommen eines Choriambus:

⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–

d) Die großen Odenstrophen.

Pindar und die chorische Lyrik der attischen Tragödie bildeten die Plastik des griechischen Rhythmus zu langen und wechselnden Reihen aus, deren Gang eine höchst kunstvolle Zusammensetzung der Versfüße enthält. Der daktylische und choriambische Gang wird durch Spondäen gehemmt oder tönt durch Trochäen und den Kretikus in leichterem Schwung aus. Für eine streng quantitierende Sprache waren diese großen Versmaße der schönste Gipfel rhythmischer Entwickelung, der Triumph des Dichters und des Hörers, der diesen verwickelten Sätzen der metrischen Komposition mit geübtem Ohr folgte. Jedem Schwung des Gedankens konnte sich diese freie Pindarische Rhythmik anschmiegen. Anders verhält es sich in unserer Sprache, welche keine so ausgeprägte schöne Leiblichkeit hat, welche durch vier aufeinander folgende Längen bereits einen schwerfälligen Anstrich gewinnt und schon bei drei Kürzen auffordert, den Ton auf eine derselben zu legen und sie dadurch in eine Länge zu verwandeln. Einem verwickelten Schema metrischer Komposition wird das Ohr nicht folgen können, ohne zu ermüden und den Faden zu verlieren, und so können wir auch die Platenschen Versuche, trotz aller Kunst und Sprachgewandtheit, nicht für gelungen halten, sondern für vergebliche Bemühungen, eine tote Form zu galvanisieren. Es sind metrische Zuckungen, aber kein metrisches Leben.

Für die größere strophische Architektonik ist der Reim im Deutschen unentbehrlich; er ist der Karyatide unserer deutschen Rhythmik. Oden, Hymnen, Dithyramben erfordern einen freien Schwung — er hat im Deutschen am Reime den besten Halt!

Entweder mögen daher unsere Dichter gereimte Jamben, Trochäen, Daktylen von verschiedenen Füßen in diesen größeren Gedichten abwechseln lassen, wodurch sie, bei richtigem Takte und Formensinn, eine stets angemessene, malerische Drapierung des Gedankens erzielen; oder sie mögen der chorischen Lyrik der Griechen darin folgen, daß sie ein solches Gedicht in Strophe, Antistrophe und Schlußstrophe gliedern, indem die

Antistrophe das Schema der Strophe aufs strengste wiederholt, die Schlußstrophe aber beide in einer höheren Einheit zusammenfaßt. Dabei mögen sie die verwickelteren und für das deutsche Ohr immer unverständlichen chorischen Vers- und Strophenbildungen aufgeben und was ihnen dadurch entgeht, durch den Reim ersetzen, der die einfachere, aber korrekte Rhythmik melodisch gliedern hilft. Schon Carrière bemerkt mit Recht, „was Pindar und die Tragiker in dem Gebäude von Strophe, Antistrophe und Epode erreichen, die Verbindung zweier gleichen und eines dritten, ihnen ungleichen Bestandstückes, das erzielen Alkäos so gut wie Walther von der Vogelweide, deutsche Volkslieder so gut wie Petrarkische Kanzonen innerhalb einer Strophe, die dann regelmäßig wiederkehrt. Die gleichen Teile heißen in Deutschland Stollen, der ungleiche Abgesang.“ Ein solcher großartiger, dreigliedriger strophischer Organismus mit reimendem Versabschluß erscheint uns für die höchste Gattung der Lyrik im Deutschen als die angemessenste Form, die bis jetzt noch nicht versucht ist, die aber unfehlbar wird versucht werden, wenn der Sinn für die höhere Lyrik wieder lebendiger zum Durchbruch kommt.

4. Orientalische Versarten.

a) Die Ghaselen.

Die Ghaselen (Lobgedichte) sind eine persische Dichtform, welche Rückert und Platen in die deutsche Litteratur eingeführt haben. Sie sind hervorgegangen aus den persischen Vierzeilen (Rubaj), in denen die erste, zweite und vierte Zeile denselben Reim haben, während die dritte reimlos ist. Die charakteristische Eigentümlichkeit des Ghasels besteht in der Wiederkehr desselben Endreimes, der in zwei ersten aufeinander folgenden Zeilen sich ankündigt, dessen spätere Wiederholungen aber durch eine reimlose Zeile zur Vermeidung der Monotonie unterbrochen werden. Dabei ist es gleichgültig, ob das Metrum ein jambisches, daktylisches und trochäisches und wie groß die Zahl der Füße ist: nur muß derselbe Rhythmus streng durch das Ganze durchgeführt werden. Außer dem Reim selbst wird, in den entsprechenden Zeilen noch ein einzelnes oder mehrere einzelne Wörter wiederholt, oder vielmehr — die Ghaselen lieben es, einen Kretikus zu reimen:

Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts,
Es kehrt an das, was Kranke quält, sich ewig der Gesunde nichts;
Und wäre nicht das Leben kurz, das stets der Mensch vom Menschen erbt,
So gäb's Beklagenswerteres auf diesem weiten Runde nichts. Platen.

Die Form des „Ghasels“ hat etwas Kindliches und Unreifes; sie eignet sich nur als Band für an einander gereihte Spruchperlen, für

Parallelismen des Gedankens und des Bildes. Bei größeren „Ghaſelen" wirkt der immer wiederkehrende Reim ermüdend und hält die Seele in dem gleichen Gedankenbann. Eine Anwendung der „Ghaſelen" für andere, als kleine ſententiöſe Gedichte, muß in der deutſchen Poeſie als unangemeſſen erſcheinen. Größere Gedichte in Ghaſelen nennt man Kaſſiden. In Deutſchland haben außer Rückert und Platen beſonders Bodenſtedt, Geibel, Möſer Ghaſelen gedichtet.

b) Die Makâmen.

Die Form der arabiſchen Makâme (Unterhaltungsſaal, Salon, Geſpräch) iſt noch kindlicher. Dieſe „gereimten Geſpräche," die Rückert dem Hariri zuerſt nachgedichtet hat, machen von den Lizenzen des Tons der Unterhaltung einen ausgedehnten Gebrauch, bei welchem alles Kunſtmäßige des Rhythmus verloren geht. Die Zeilen ſind bald kurz, bald zu großen Längen ausgedehnt; Jamben, Trochäen, Anapäſte wechſeln; die Reime klappen oft zwei- und dreifach auf einander und löſen ſich mit Alliteration ab. Im Grunde iſt alles gereimte Proſa. Ghaſelen wechſeln mit den Makâmen ab, wie Arien mit Recitativen:

Als der Kadi das angehört,
Ward er ganz verſtört,
Und als wie bethört,
Warf er ihnen hin einen Denar,
Den ſchnappte der Alte wie ein Aar. Rückert.

Dieſe Verſe werden nicht wie hier geſondert, ſondern wie die Jean Paulſchen Streckverſe hintereinander fortgeſchrieben, ſo daß der Eindruck eines rhythmiſchen Urbreies, aus dem der Reim irrlichterartig aufzuckt, ein vollkommener wird. Die Einführung der orientaliſchen Knittelverſe iſt für die deutſche Poeſie nur ein geringer Gewinn. Wir könnten hier noch die ghaſelenartigen Vierzeilen, das Metrum der indiſchen „Slokas"

⏑⏑⏑⏑ | ⏑ – – ⏑ ‖ ⏑⏑⏑⏑ | ⏑ – ⏑ –

des Heldenverſes, in welchem die erſte Dipodie jeder Hälfte beliebig zwiſchen langen und kurzen Silben wählen kann, während die zweite Dipodie feſtſteht, ſo daß der Vers zugleich Wechſel und Halt gewinnt und im jambiſchen Doppelfuß ruhiger austönt; wir könnten das ſchwunghafte Metrum des Firduſi:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –

in welchem das große perſiſche „Schahnameh" gedichtet iſt, noch ausführlicher beſprechen; aber dieſe Versarten haben bis jetzt in Deutſchland wenig Anklang gefunden und werden auch ihrem ganzen Charakter nach, der mit dem Genius unſerer Sprache nicht harmoniert, kaum eine größere Geltung gewinnen können.

Breslau, Eduard Trewendts Buchdruckerei (Setzerinnenſchule).

Poetik.

Die Dichtkunst und ihre Technik.

Vom Standpunkte der Neuzeit

von

Rudolf von Gottschall.

Zweiter Band.

Fünfte durchgesehene und verbesserte
Auflage.

Breslau.
Verlag von Eduard Trewendt.
1882.

Das Recht der Übersetzung bleibt vorbehalten.

Inhalt des zweiten Bandes.

Zweite Abteilung.

Die Gattungen der Dichtkunst.

Seite

Einteilung 3

Erstes Hauptstück.

Die Lyrik.

Erster Abschnitt. Wesen der Lyrik 5

Zweiter „ Die Lyrik der Empfindung: Das Lied 26

1. Das Volks- und Kunstlied 34
2. Die Ballade 40
3. Das erhabene und komische Lied 43

Dritter Abschnitt. Die Lyrik der Begeisterung: Die Ode 44

1. Die Hymne 50
2. Die eigentliche Ode 53
3. Die Dithyrambe 55

Vierter Abschnitt. Die Lyrik der Reflexion: Die Elegie 56

1. Die klassische Elegie 68
5. Romanische und orientalische Formen 71
3. Die moderne Reflexionspoesie 74

Zweites Hauptstück.

Die epische Dichtung.

Erster Abschnitt. Wesen des Epos 80

Zweiter „ Die Volksepopöe 95

Dritter „ Das Kunstepos 106

1. Das historische Epos 109
2. Das romantische Epos 113
3. Das religiöse Epos 115
4. Das komische Epos 118

Vierter Abschnitt. Die dichterische Erzählung 122

1. Die streng epische Erzählung 122
2. Die didaktisch-epische Erzählung 124
   a) Die Fabel 124
   b) Die Parabel 126
3. Die lyrisch-epische Erzählung 126

Seite
Fünfter Abschnitt. Der Roman und die Novelle 129
1. Der historische Roman 142
2. Der Zeitroman 145
3. Das Märchen und die Novelle 152
Sechster Abschnitt. Das didaktische Gedicht 155
1. Das Epigramm 156
2. Das Lehrgedicht 157
3. Die Satire 159
4. Die Epistel 160

Drittes Hauptstück.

Die dramatische Dichtung.

Erster Abschnitt. Wesen und Begriff des Dramas 163
Zweiter „ Die Technik des Dramas 181
Dritter „ Die Tragödie 195
Vierter „ Das Lustspiel, das Schauspiel und die Posse 214
1. Das idealistische Lustspiel 218
2. Das realistische Lustspiel 223
a) Das Intriguenlustspiel 224
b) Das Charakterlustspiel 226
3. Das historische Lustspiel 229

Zweite Abteilung.

Die Gattungen der Dichtkunst.

Inhalt und waren daher ein noch unentfalteter episch-lyrischer Keim; aber die eigene Empfindung ist doch der Urquell aller Poesie, selbst wo sie nur wie ein unsichtbarer Äther um die plastische Gestaltung zittert. Die Lyrik ist die einfachste Dichtgattung, die Jedem unmittelbar am nächsten liegt; wir glauben daher, besonders in Berücksichtigung der praktischen Zwecke unseres Werkes mit der Lyrik beginnen zu müssen.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Erſtes Hauptſtück.

Die Lyrik.

Erſter Abſchnitt.

Weſen der Lyrik.

Die dichtende Phantaſie ſtellt ſich zunächſt auf den Boden der Empfindung und ihrer unmittelbaren Gegenwart; ſie macht die empfindende Seele zum Mittelpunkt des Univerſums und gibt dem Augenblick einen unendlichen Wert. Die Lyrik erſchließt die Poeſie des Gemütes und ſeiner wechſelnden Stimmungen, die reiche, vielbewegte Innerlichkeit, welche gleichſam die ganze äußere Welt in ihrem Feuer aufzehrt. Sie ſpricht dieſe Stimmungen mit der Wärme und Friſche momentaner, aber doch künſtleriſch geläuterter Erregtheit aus und leiht ihnen den ganzen melodiſchen und rhythmiſchen Zauber der Sprache.

Da die Lyrik das Reich der Stimmungen beherrſcht: ſo entſpricht ſie der Muſik und ſcheint in ihre Domäne überzugreifen. In der That kommt in ihr ebenfalls das unbeſtimmte Weben des Gemüts zu ſeinem Recht und ſeinem Ausdruck, und in der Form gebietet ſie über die ganze Muſik der Sprache. Doch ſchon aus dem Weſen der Dichtkunſt geht hervor, daß die Lyrik nicht, wie die Muſik, in der Welt der Töne das alleinige Medium finden kann, in welchem ſich der Ausdruck der Seele offenbart, ſondern daß ſie den beſtimmteren Äther der Vorſtellung, das geiſtige Bild, zum Ausdruck der Empfindung wählt. Freilich hat das Wort, außer ſeiner Bedeutung, auch ſeine tönende Saite, und auch dieſe kommt in der Lyrik, der *muſikaliſchen* Poeſie, zu ihrem Rechte. Wo ſie ſich indes zur Herrſchaft erheben, Bild und Bedeutung in den Hintergrund drängen will: da erhalten wir entweder der Dichtkunſt unwürdige muſikaliſche Trällereien,

wie sie sich häufig in der Volkspoesie finden, oder die Musik der Sprache, die sich selbst Zweck geworden, verführt zu gekünstelten Tongemälden, zu koketten und spielerischen Reimereien, von denen die italienischen Strophenbildungen in den Händen der deutschen Romantiker schlagende Proben geben.

Da das Wort stets der Träger der Vorstellung ist: so malt auch die Lyrik, wie die Poesie überhaupt, für das innere Auge der Seele. Doch hierin darf sie sich nicht dem epischen Behagen überlassen, nicht das beschreibende Element in den Vordergrund drängen, sondern bei der Schilderung nie vergessen, daß die äußere Welt ihr nur als Spiegel der innern gilt. Die beschreibende Poesie als solche ist ein losgelöster Bestandteil der epischen; ihre Selbständigkeit hat nur eine zweifelhafte Berechtigung: aber aus dem Bereich der Lyrik fällt sie gänzlich heraus. Auch würde sie dadurch nicht lyrisch werden, daß sie Zustände des Seelenlebens selbst in den Kreis der Darstellung zu ziehen versuchte; denn das Verhalten des beschreibenden Dichters zu seinem Objekt ist ein äußerliches, wie es dem stimmungsvollen Charakter der Lyrik nicht entspricht. Das Bild des Lyrikers hat keinen festen plastischen Halt: es schwebt gleichsam nur auf den Wogen der Empfindung; und selbst in denjenigen Gattungen der Lyrik, in denen ein reicheres, mehr verweilendes Ausmalen gestattet ist, müssen die Farben des Kolorits der Stimmung der Seele entsprechen, aus der das Bild geboren ist, in die es wieder zurückgenommen wird. Ähnlich verhält es sich mit dem Gedanken. Es ist thöricht, die Lyrik auf das Element der Stimmung, das sich nicht geist- und lebensvoll bewegt und ausbreitet, beschränken zu wollen: eine Ansicht, die, von den großen Lyrikern aller Nationen thatsächlich widerlegt, dennoch ihre Vertreter findet. Im Gegenteil, gerade eine gedankenvolle Lyrik nimmt den höchsten Rang ein; ihr verdanken wir die hervorragendsten Schöpfungen auf diesem Gebiete. Doch ihre notwendige Voraussetzung ist eine dichterische Kraft, welche diesem Stoffe gewachsen ist, Adel, Würde und Größe der Seele, welche sich nicht nur in jede Gedankenwelt hineinzuempfinden vermögen, sondern von Hause aus so in ihr leben und weben, daß ihre eigenste Stimmung gleichsam nur ein Erzittern dieser erhabenen Welt ist. So finden wir es z. B. bei Klopstock und Schiller. Ohne diese Energie geistiger Begabung wird freilich der Gedanke oder die Reflexion nur äußerlich angeeignet erscheinen; die Dichtung erhält einen lehrhaften Charakter oder wird künstlerisch ganz verfehlt, indem der ästhetische Prozeß einen Niederschlag lebloser Abstraktionen zurückläßt.

Von der Epik und Dramatik unterscheidet sich die Lyrik wesentlich

durch die Bestimmung der unmittelbaren Gegenwart, die ihren Schöpfungen unentbehrlich ist. Die Epik erzählt die Vergangenheit als solche; die Dramatik führt uns eine gegenwärtige Handlung vor, die sich aber vor unsern Augen nach der Zukunft hin entwickelt und gestaltet; nur die Lyrik sucht den gegenwärtigen Augenblick festzubannen und seinen Gehalt zu erschöpfen. Sie mag wehmütig der Vergangenheit, sehnsüchtig der Zukunft gedenken; aber nicht Vergangenheit und Zukunft gelten hier, sondern nur die gegenwärtige Wehmut und Sehnsucht der Seele; ja man kann sagen, erst der Lyriker schafft eine Gegenwart. Die Dialektik der Zeit läßt den Augenblick schon im Entstehen verschwinden; das „Jetzt" wird ein unfaßbares, undenkbares Atom; der Dichter aber hebt aus dem abstrakten Fluß der Zeit ein konkretes Moment heraus und drückt ihm den Stempel der Gegenwart, der eigenen und einer ewigen, auf. Das „Jetzt" wird ein empfundenes, ein beseeltes! Der Lyriker sagt nicht nur zum Augenblicke: „Verweile doch, du bist so schön!" sondern er verleiht ihm die Schönheit der eigenen Seele und hebt ihn so aus den verschwebenden Stimmungen der Zeit heraus. Man hat in der Lyrik eine thatkräftige Wendung nach der Zukunft hin getadelt; man hat sie als rhetorisch, tendenziös verworfen — und doch trifft die lyrische Muse, wenn sie wie „Trompetenruf im Morgengraun" ertönt, den Ton einer durchaus poetischen Seelenstimmung. Der mutige Thatendrang hat sein gutes Recht in der Lyrik; Tyrtäos, Körner und Herwegh sind echte Dichter.

Die Lyrik ist aus dem Bedürfnis des Gemütes hervorgegangen, sich selbst in künstlerischer Verklärung gegenwärtig zu werden. Die Musik, die geschichtlich der Dichtkunst vorausging, konnte dies, ohne das lösende Wort, nur unvollkommen erreichen, da sie wohl den dunklen Grund des Gemütes erregt und in einen Wechsel von Stimmungen hineinzieht, aber in ihrem unbestimmten Element die Seele nicht von der Dumpfheit befreien kann, die auf ihr lastet. Erst als sich zur Lyra, Zither und Flöte das melodische Wort gesellte, wurde der Zauber der Stimmung gelöst; denn erst die ausgesprochene Stimmung befreit die Seele. Ist dies schon bei der einfachen Aussprache der Fall, um wievielmehr bei der künstlerischen, in welcher wir uns einer Stimmung nicht bloß entäußern, sondern sie in ein ideales Gebiet, in das der Schönheit, versetzen, wo sie sich in einer höheren Harmonie auflöst. Das menschliche Gemüt hat seine dunkeln, unergründlichen Regionen; es steht in unleugbarem Zusammenhang mit den Zuständen des Körpers. Oft ist seine Stimmung nur ein krankhaftes Vibrieren der Nervensaiten, und die Rembrandtschen Schatten, die über die Erde fallen, kommen oft nur von Stockungen des Blutumlaufs. Es

ist nicht ohne Bedeutung, daß die Alten die Melancholie von der schwarzen Galle herleiteten und den Herd der dichterischen Begeisterung, des Vaticiniums, in der Leber suchten. Die Stimmung des Gemütes als solche wurzelt daher in verhüllten Naturtiefen; sie ist an und für sich unfrei und ungeläutert, und auch da, wo sie von den Höhen kommt und nicht aus der Tiefe, wo sie sich an einer Berührung der geistigen Welt, der Natur, des Herzens entzündet, noch allen Zufälligkeiten und wechselnden Einflüssen der Körperwelt unterworfen. Erst wenn sie künstlerische Gestalt gewonnen, wenn gleichsam die Nabelschnur der Materie gelöst ist und sie freien Pulsschlag, freien Atemzug, eigentümliches Leben im Reiche der Dichtung erlangt: dann ist das Gemüt nicht nur von ihr befreit, steht ihr nicht nur als einer fremden gegenüber, sondern es findet sich selbst in ungeahnter Verklärung wieder, sieht seine Empfindungen der Erdschwere entnommen und in einen freieren Äther gebannt, und dem flüchtigen Spiel eine schöne Dauer gegeben. Das ist die Bedeutung der Lyrik überhaupt nicht nur für den Dichter, sondern auch für den Hörer, der diese Befreiung der Seele mitempfindet. Die innere Gemütswelt wird mit ihren Störungen und Trübungen in ein ideales Licht gerückt, in welchem selbst ihre Schatten zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen.

So reich nun der Inhalt der Empfindung ist, so reich ist der Inhalt der Lyrik. Je vielseitiger gebildet der Geist, je zarter besaitet das Gemüt: desto reicher wird die Welt sein, die in der dichterischen Empfindung aufgeht. Von den Naturlauten der Volkspoesie bis zu den gedankenvollen Rhythmen eines auf der Höhe seiner Zeit stehenden modernen Dichters erstreckt sich eine ausgedehnte Skala von Stoffen, welche die Empfindung erfassen, die Lyrik sich aneignen kann. Die höchsten metaphysischen Gedanken, Religion und Philosophie, sind keineswegs ausgeschlossen, wenn sie auch oft durch die Wucht ihres Inhaltes die Poesie zu formlosen Gedankendichtungen zwingen, in denen die Grenzen der Lyrik, Epik und Dramatik zerfließen. Die Einwände, die man einer *dichterischen Philosophie*, welche nur die Fühlfäden der Empfindung in das Universum ausstreckt, entgegenstellt, können die *philosophische Dichtung* nur dann treffen, wenn sie die Vermittelungen und Wendungen der Spekulation unverarbeitet in sich aufnimmt: eine Prosa des Ausdruckes, die sich häufig bei *Sallet* findet und von der auch *Schefer* und *Rückert* nicht freizusprechen sind. Vom Philosophen erwarten wir in bezug auf die höchsten Probleme logische und systematische Entwickelungen, vom Dichter aber *Intuition*, jenen unsagbaren Tiefblick, der gleichsam ins Herz der Dinge schaut und Denken und Empfinden unmittelbar verschwistert.

Nächst diesen höchsten Gedanken des Lebens sind es Staat und Gesellschaft, die Entwickelung der Menschheit überhaupt, welche die Phantasie des Lyrikers anregen und befruchten können. Es versteht sich von selbst, daß hierbei nicht vom Vortrage bestimmter Theorieen, von staatsrechtlichen Allgemeinheiten die Rede sein kann, daß nicht tote, ruhende Begriffe, sondern nur bewegte, lebensvolle Kräfte die Stimmung des Dichters beherrschen können. Er verherrlicht die Persönlichkeiten, in denen das Staatsleben in Frieden und Krieg sich verkörpert und eine markierte Physiognomie erhält, die Fürsten, Staatsmänner und Feldherrn, wie Horaz, Viktor Hugo u. a.; er feiert die Märtyrer der Idee, die unterliegenden oder siegenden Helden der Freiheit; er stimmt seine Trauerklage am Grabe untergegangener Nationen an, wie Platen und Lenau in ihren Polenliedern; er begleitet mit seinen Akkorden große Umwälzungen der Staaten, wie Klopstock, der die französische Revolution anfangs mit begeistertem Jubel begrüßte, bis er sich später mit Abscheu von ihren Gräueln abwendete. Er läßt Kriegslieder, ermutigende Schlachtgesänge ertönen, wie Tyrtäus und Körner; er gibt der Stimmung jugendlichen Thatendrangs einen begeisterten Ausdruck, wie Herwegh; er wendet sich gegen bestehende Einrichtungen des Staates und der Gesellschaft, nicht mit abstraktem Pathos, sondern mit warmer Empfindung, wie Freiligrath, Prutz, Béranger. Er klagt mit den Armen, mit den Enterbten, wie Beck und Meißner, wie schon Jacopo von Todi im 13. Jahrhundert ein schönes Lied der Armut gesungen hat:

Dolce amor di povertade,
Quanto ti deggiamo amare!

ja er kann die äußersten Grenzen des sozialen Elends berühren, das Reich der verlornen Seelen, wenn auch nicht mit jener wüsten Verherrlichung, wie Alfred de Musset. Das alles kann die Seele des Dichters in ihrer innerlichen Glut zu Momenten der eigenen Stimmung umschmelzen.

Noch näher liegen der Empfindung freilich die Vorgänge des umgebenden bürgerlichen Lebens und die eigenen Vorgänge des Gemütes selbst. Die Geselligkeit mit ihren Freuden, die Begebnisse der Familie und ihre Feier, geben bequemen Stoff, der aber allzu leicht von der trivialen heitern oder rührenden Seite aufgefaßt wird. Den reichsten Stoff für die Lyrik bietet das Gemüt selbst mit seinen Stimmungen, Leidenschaften, all seinen inneren Begebenheiten. Der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, die Beleuchtung, Färbung und Stimmung der Natur rufen im empfänglichen Gemüt eine verwandte Stimmung der Seele hervor, die sich im lyrischen Naturbild ausprägt. Doch ist diese landschaftliche Empfindung dem klassi-

schen Altertum meistens fremd, das wohl Sinn für die idyllische Beschränkung des Daseins, für die Thätigkeit und die Freuden des Landlebens hatte, aber den Zusammenklang der Natur und der Seele nicht mit jener Innigkeit empfand, welche zum vollströmenden Quell der Liederpoesie wird. Selbst bei unsern klassischen Dichtern tönte die antike Weltanschauung hierin in maßgebender Weise nach. Klopstock läßt sich zwar durch den „Züricher See" zu Betrachtungen über die Schönheit der „Mutter Natur" und ihrer Erfindung Pracht begeistern; Schiller malt wohl in seinen Balladen die Tiefe des Meeres und ihre Ungeheuer, die in der Sonne Gold leuchtenden Dardanellen und besonders im „Spaziergang" manches anmutige Landschaftsbild; aber es fehlt diesen Bildern der Hauch der Stimmung, der eigentümliche Duft der Seele. Mehr verschmilzt schon bei Matthisson und verwandten sentimentalen Dichtern das Naturbild mit der Seelenstimmung. Dagegen bietet die moderne Lyrik zahlreiche und schöne Beispiele ihrer innigen Vermählung. In Viktor Hugos Dämmerungsliedern ist das Dämmerlicht der Natur träumerisch über das Seelenleben und das geschichtliche Bild ausgebreitet; Ludwig Uhland feiert in den mildbesonnten Tagen des Lenzes die kindlich spielende Heiterkeit, in denen des Herbstes die wehmütige, sich nach dem Grabe sehnende Erinnerung; Emanuel Geibel sucht für den feuchten Frühlingsabend nach einem verwandten, dunkeln, milden und weichen Klang: Nikolaus Lenau wandert voll Todessehnsucht durch die Wetternacht oder empfindet den trennungsschaurigen Hauch des Herbstes; Heinrich Heine läßt die vom Mond geküßte Lotosblume im Liebeswehe erzittern. Auch die unberühmte Tageslyrik beutet das Naturleben für die Empfindung unermüdlich aus; doch nur ein origineller Dichtergenius vermag auf diesem Gebiet neue und tiefe Beziehungen zu entdecken. Die Blumenlyrik, welche in jede Blume eine beliebige Seele hineinzwängt, um zierliche Sträußchen für die modischen Toilettentische der Damen zustande zu bringen, ist einer grenzenlosen Verwässerung anheimgefallen. Statt Natur und Seele mit dichterischem Tiefblicke in eins zu schauen, heftet sich ein Verslein gleichsam als Etikette an die Pflanzen. Diese lyrische Botanik wird von einzelnen Dichterfirmen geradezu handwerksmäßig betrieben.

Die Liebe, als die bewegende Macht des Gemütes, spiegelt sich in einer Fülle von Stimmungen, welche für die Lyrik außerordentlich ergiebig sind. In der That ist dies in der Lyrik aller Zeiten der vorwiegende Stoff, der durch die wechselnde Sitte der Völker, durch die verschiedensten Persönlichkeiten der Dichter und die immer neue Behandlungsweise vor ermüdender Einförmigkeit geschützt bleibt. Doch ist den Dichtern der

Gegenwart anzuraten, nicht in allen diesen geschichtlich verbrauchten Formen, bald antik, bald persisch und türkisch, bald minniglich oder petrarkisch, Gott Amor fesseln zu wollen, sondern ihr Streben darauf zu richten, daß sie einen Ton treffen, welcher den Sitten und der Bildung unserer Zeit entspricht. Die Liebeslyrik, die sich in ausgetretenen Gleisen bewegt, wird unerträglich, und nirgends mehr als hier verlangen wir eine scharf ausgeprägte und bedeutende Persönlichkeit, die uns für ihre Neigung und Leidenschaft zu interessieren vermag. Von Anakreons erotischen Genrebildchen bis zu Hafisens polemischer, trunkener Lebens- und Liebeslust, von Sapphos leidenschaftlicher Glut bis zu Properzens kühnerem Feuer, von den ritterlichen Huldigungen der Troubadours und Minnesänger bis zur gelehrt schmachtenden Weise des Petrarca und der ihm nachfolgenden Sonettisten — welch eine Fülle von Tönen, welch ein Wechsel der Behandlungsweise, welch eine Unerschöpflichkeit des einen großen Themas der Liebe! Nehmen wir noch hierzu Klopstocks teils erhabene, teils familiäre Liebesoden, Goethes einfache, gefällig innige Lieder, Byrons stolz leidenschaftliche Gesänge, Geibels blonde, keusche, ätherische Minne, Lenaus nach düstern Bildern haschende Glut, Heines blasierte, schalkhafte, aromatisch duftige Erotik, Dingelstedts schön empfundene, von geistigen Kontrasten tiefbewegte Liebeselegien, so gewinnen wir die Überzeugung, daß jeder wahrhafte Dichter einen neuen Ton trifft, um die Liebe zu feiern, daß diese Skala nicht erschöpft ist und nie erschöpft werden kann.

Schon die Liebes- und Naturlyrik konnte die leiseste Anregung, die flüchtigste Stimmung verwerten, und in der That kann die Lyrik überhaupt noch dort ihre Stoffe suchen und finden, wo ein die Dinge messender und wägender Verstand nur imponderable Größen erblickt. Wie die Stimmung des Gemüts oft aus unerkennbaren Atomen zusammengewebt wird: so auch das Gedicht, das aus ihr hervorgeht. Kleinigkeiten, Tändeleien, Nichtigkeiten des Daseins sind vollkommen am Platz, sobald die Seele ihre Regungen an sie anzuknüpfen vermag. Eine reiche Seele schaut im kleinsten das All und lebt mit gleicher Gedankentiefe und Fülle im mikroskopischen wie im teleskopischen Universum. Doch darf die Harmlosigkeit des Stoffes nie die künstlerische Form, die eben das Kleinste adeln soll, ankränkeln: ein bloßes Austrällern der Gefühle findet sich wohl in der Volkspoesie, doch bleibt es künstlerisch verwerflich. Auf der andern Seite soll das Gemüt des Dichters, wenn es auch berechtigt ist, die vergänglichste Stimmung festzuhalten, nie unklaren Launen oder tollen Marotten die Ehre dichterischer Verherrlichung angedeihen lassen, sondern stets im Auge behalten, daß es sich in der Poesie um ein Aussingen

der Seele handelt, welches allgemeinen Anklang erweckt, nicht um ein Aushusten oder Ausniesen, das nur zur persönlichen Erleichterung dient.

Wir haben den Kreis des Inhaltes durchmessen, über den die Lyrik verfügen kann; es gilt jetzt die Kunstform der Lyrik ins Auge zu fassen. Da das lyrische Gedicht aus der Stimmung des Augenblickes hervorgeht, so kann es nicht so langatmig sein, wie das epische oder dramatische, welche eine gestaltenvolle Welt spiegeln; es ist schon dadurch auf die Kürze hingewiesen. Eine umfangreichere lyrische Dichtung wird sich daher nur in der Weise eines Cyklus zusammensetzen können, in welchem sich an einen Grundton eine ganze Skala von Stimmungen anreiht, in denen jeder Ton wieder der Grundton einer neuen Skala werden kann. Man kann lyrische Blumen zum Kranz winden; aber jede Blume hat ihr eigenes Recht, und der Accent ruht weniger auf dem Kranz, als auf der einzelnen Blume. Diese Vereinzelung gehört zum Wesen der Lyrik. Platen feiert Venedig in einem Sonettenkranz; der Grundton der Stimmung geht durch alle; aber es ist bald dieses, bald jenes Bild der Lagunenstadt, an das er seine dichterischen Reflexionen knüpft. Grün hat im „Schutt" vier Cyklen zu einem großen Cyklus vereint; aber in jedem ist es eine Reihenfolge einzelner Stimmungen und Bilder, die alle wieder eine selbstständige Bedeutung haben. Ein lyrischer Cyklus ist kein Organismus, den man seiner einzelnen Glieder nicht ohne Gefahr für das Ganze berauben könnte; im Gegenteil, ebenso wie es bei den niederen Klassen der Natur der Fall ist, hat jedes losgetrennte Glied des Ganzen sein eigenes Leben.

Die Einheit des lyrischen Gedichts ist von der des epischen und dramatischen wesentlich verschieden; der Begriff der Episode findet hier keinen Platz. Die Einheit ist nur eine Einheit der Stimmung und des Tons, welche die verschiedenartigsten Vorstellungen beherrschen kann. Ein Herausfallen aus dem Grundton wäre nicht episodisch, sondern ein Fehler, während auf der anderen Seite auch die entlegenste Kette von Vorstellungen keinen episodischen Charakter annimmt, wenn sie mit der Grundstimmung des Dichters zusammenhängt und auf sie zurückgeführt werden kann. Um das Rätsel der lyrischen Produktion zu lösen, muß man sich auf den psychologischen Standpunkt stellen. Man beobachte das eigene Gemüt, wenn es von einer Empfindung erregt und beherrscht wird! Welchen Träumereien gibt es sich hin! Welche Reihen von Vorstellungen gaukeln an ihm vorüber! Wie zufällig ist der Übergang von der einen zur andern, wie locker ihre Verknüpfung! Wie verweilt es bei der einen mit ausmalender Geschäftigkeit, während es über die andere im Fluge hinwegeilt!

Je reicher und lebendiger die Phantasie, desto glänzender, unerschöpflicher wird die Menge der Vorstellungen sein, welche sie der Empfindung zuführt; doch diese Empfindung selbst bleibt immer der Kern, an den die krystallinischen Gebilde der Phantasie anschießen. In diesen Träumereien des erregten Gemütes finden wir das Vorbild des lyrischen Schaffens, wie überhaupt den Quell der lyrischen Dichtung. Ganz entgegengesetzt dieser willkürlichen Verknüpfung der Vorstellungen ist der logische Gedankengang, die Methode des entwickelnden Denkens, das aus bestimmten Prämissen mit Notwendigkeit bestimmte Schlüsse zieht. Auf dem künstlerischen Gebiet offenbart sich diese logische Präzision als Besonnenheit, welche mit Bewußtsein auf innere Folgerichtigkeit und harmonische Gestaltung des Ganzen hinarbeitet. Ein lyrisches Gedicht, welches die logische Anordnung nach Art einer homiletischen Disposition offen zur Schau trüge, würde durch seine Nüchternheit aus aller Poesie herausfallen, während auf der andern Seite ein Gedicht, welches das willkürliche Spiel der Vorstellungen ins Unbegrenzte ausdehnt, zuletzt auch von der Grundstimmung abirren und ins Phantastische und Bodenlose verfallen müßte. Denn für die Träumereien der unkünstlerischen Phantasie gibt es keinen Anfang und kein Ende, keine Grenze, wo die eine Stimmung in die andere umschlägt! Hier beherrschen die Vorstellungen die Seele; in der Lyrik soll die Seele die Vorstellungen beherrschen!

Das Geheimnis der lyrischen Komposition besteht nun eben darin, jedes willkürliche Spiel der träumenden Seele im reichsten Wechsel der Vorstellungen nachzuahmen, aber so, daß in allen diesen kühnen und täuschenden Verschlingungen doch eine innere, mit Bewußtsein angestrebte Harmonie waltet. Der elektrische Funke der Empfindung, der an der Kette der Vorstellung hinläuft, muß am Schlusse, allen sichtbar, aus ihr herausspringen. Je labyrintischer die Komposition, je mehr wir den Faden zu verlieren glauben: desto größer unsere Freude, ihn wiederzufinden, desto größer die Kunst des Dichters, die sich freilich nur in den höheren lyrischen Gattungen bewähren kann. Von den Dichtern des Altertums ist Pindar wegen der Kühnheit seiner Kompositionen gefeiert. Er verschlingt die Gedankenreihen so künstlich, daß erst am Schluß in überraschender Weise ihre innere Einheit und Harmonie hervortritt. So feiert er in seiner ersten pythischen Siegeshymne den Hieron, den Gründer und Bürger der Stadt Ätna. Er beginnt mit einem Preise der Musik, welche die Götter im Olymp erfreue und beselige und nur die Qual des unter dem Aetna gefesselten Giganten Typhon vermehre. Dann springt er plötzlich zur neugegründeten Stadt Ätna über, die Hieron im Kriege beschützt und der

er eine weise Verfassung gegeben hat. Er wünscht ihr eine Fortdauer dieses friedlichen glücklichen Zustandes. Jetzt erst wendet sich der Sänger an Hieron und wünscht ihm eine von den Künsten des Friedens, der Musik und Poesie verschönte Ruhe und Heiterkeit des Gemütes. So verknüpft er künstlerisch die beiden disparaten Vorstellungsreihen, deren Zusammenhang sich vorher nicht überschauen läßt. Die Grundstimmung des Dichters ist eben hier eine innere Harmonie der Seele, welche nach entsprechenden Vorstellungen greift, sich in der Harmonie der Kunst und des Staatslebens spiegelt und dem gefeierten Helden des Tages das Glück ihrer eigenen Beruhigung zu erstreben anrät. Das Bild des Typhon hat dem Dichter überdies der lokale Zusammenhang eingegeben. Von ähnlicher Kühnheit in der Verknüpfung der dichterischen Bilder ist der römische Elegiker Tibull. Bei Horaz wiegt schon die Absichtlichkeit im kunstvollen Zusammenrücken des entlegenen vor, ebenso bei Ramler und oft bei Klopstock.

Doch auch in jenen Arten der Lyrik, in denen die kühneren Sprünge schwunghafter Begeisterung fehlen, kann die Komposition durch eine Reihe von Bildern hindurchgehn, ohne die innere Einheit vermissen zu lassen. In Lenaus Gedicht: „der schwarze See" ist es der tiefe finst're Ernst der Weltanschauung, der, an das Naturbild anknüpfend, sich durch das Ganze hindurch bewegt. Auf diesem Rembrandtschen Grunde der Seele spielen dann wechselnde Vorstellungen, die durch die wechselnden Vorgänge der umgebenden Natur bedingt werden. In den tiefen schwarzen See versenkt der Dichter anfangs seine Liebe und seine Hoffnungen. Da stürzt sich ein stürmisches Wetter in die düst're Flut; das schnellverzitternde Bild wilder Blitze durchglüht sie, wie Erinnerungen aus beglückten Tagen sein verfinstert Herz:

Sie rufen mir: o Thor! Was hat dein Wahn beschlossen!
Die Hoffnung kannst und sollst du in das Grab hier stoßen.
Doch willst in diesem See die Liebe du ertränken,
So mußt du selber dich in seine Flut versenken.

Hier ist ein Fortgang der inneren Bewegung bis zur Einschränkung der früheren Empfindung; doch bleibt dadurch die Grundstimmung unverändert. Das Gefühl des Dichters, daß die Liebe mit seinem innersten Leben untrennbar verwachsen ist, löst sich, wie auch die Schlußwendung zeigt, nicht von jenem tiefdunklen Hintergrunde der Seele los.

Die Entfaltung der lyrischen Komposition ist nach den Gattungen wesentlich verschieden. Es gibt Lieder, die wie unerschlossene Knospen sind, deren Duft und Reiz gerade in der halbverhüllten, ahnungsvoll durch-

brechenden Seele, im Mangel der Entfaltung besteht, wogegen andere wieder weitreichende Ketten von Vorstellungen und Empfindungen bilden. Der Lyriker muß uns noch mehr als der Epiker gleich am Anfang in medias res führen; den Mittelpunkt der Empfindung darf er nie verlassen. Wenn Pindar in der erwähnten Ode mit der die Olympier beseligenden Musik beginnt, so sind wir vollkommen im Mittelpunkte des Gedichtes; denn dort ist der vollste, göttliche Akkord der Harmonie, den er feiert. Der Lyriker kann entweder gleich am Anfang die Stimmung aussprechen, die ihn beseelt, wie Goethe:

Herz, mein Herz, was soll es geben?
Was bedränget dich so sehr?
Welch' ein reges, neues Leben,
Ich erkenne dich nicht mehr.

oder er verschleiert diese Stimmung zunächst in der Schilderung eines Naturbildes, das sie spiegelt, einer Situation, an die er anknüpft; doch muß er in Ton und Färbung des Gemäldes bereits die Färbung des Gemütes durchschimmern lassen. Die Sehnsucht des Dichters malt sich trefflich in Lenaus Gedicht: „meine Braut", in der ersten Strophe:

An der duftverlornen Grenze
Jener Berge tanzen hold
Abendwolken ihre Tänze,
Leichtgeschürzt im Strahlengold.

ebenso die Unruhe und Spannung des Gemüts in Schillers „Erwartung":

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel geklirrt?
Nein es ist des Windes Wehen,
Der durch diese Pappeln schwirrt.

Ebenso kann der Anfang in einer Anrede bestehn, welche uns den besungenen Gegenstand lebensvoll näher rückt, wie z. B. Schiller in den „Idealen" die goldne Zeit seines Lebens anruft:

So willst du ewig von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasie'n,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allem unerbittlich fliehn?

Für alle anfingenden Formen der Lyrik wird sich dieser Eingang als unentbehrlich erweisen. Auch kann der Anfang bereits im Keime den ganzen Inhalt des Gedichtes enthalten, das nur in einer Evolution der bereits ganz enthüllten Stimmung besteht, wie Lenaus „nächtige Wanderung":

Die Nacht ist finster, schwül und bang,
Der Wind im Walde tost;
Ich wandre fort die Nacht entlang
Und finde keinen Trost.

oder Meißners „Einsamkeit:"

Daß ich dein auf ewig bliebe,
Tiefes felsumschloss'nes Thal,
Traurig schön wie uns'rer Liebe
Tiefe hoffnungsvolle Qual.

Ähnlich Schiller in „die Götter Griechenlands," wo der Dichter in der ersten Strophe bereits den ganzen Inhalt des Gedichtes angibt. Es ist indes nicht empfehlenswert, alle Trümpfe der Empfindung am Anfang auszuspielen; ihr allmähliches Anschwellen und Durchbrechen ist künstlerischer. Die Entfaltung des Gedichtes bildet nun seine Mitte; hier ist der Empfindung und Phantasie der weiteste Spielraum gegeben. Sie kann in innig konzentrierten Klängen fast unausgeprägt vom Anfang zum Schlusse hinüberleiten; sie kann von Bild zu Bild, von Vorstellung zu Vorstellung in kühnen Springen eilen oder ein Gewebe von Bildern und Reflexionen ausbreiten, in welchem der rote durchgehende Faden sichtbar ist, welcher Anfang und Schluß verknüpft. Sie kann im Refrain immer wieder den Grundton der Stimmung wiederholen, in dem wiederkehrenden Verse gleichsam äußerlich, plastisch die innere Einheit des Gedichtes andeuten. Solche Wiederholungen finden sich besonders im Volksliede, welches noch ein äußerliches Hilfsmittel braucht, um nicht über den Kreis der Empfindung, den es beschreiben will, hinauszufliegen. Der Refrain kann in der Wiederholung derselben Worte bestehen oder nur dieselbe Figuration des Verses und der Wortstellung wiederholen, sonst aber der veränderten Situation durch den veränderten Ausdruck Rechnung tragen.

Der Schluß des lyrischen Gedichtes soll nicht bloß ein harmonisches Austönen der Stimmung sein; er soll sie noch einmal prägnant zusammenfassen, gleichsam bereichert durch das freie Spiel, durch die Auslassungen der Mitte zum Anfange zurückkehren. Diese dreigliedrige Rhythmik der Komposition wird sich nicht immer wie Satz, Gegensatz und Schlußsatz verhalten, der Schluß nicht immer, wie Vischer will, eine Beruhigung des Gefühls bieten. Die Prägnanz des Schlusses kann zur lyrischen Pointe führen, deren allzufeine Zuspitzung ins epigrammatische hinübergleitet. In der modernen deutschen Poesie ist seit Heine die forcierte Schlußpointierung Mode geworden. Ein Dichter, der wie Heine mit weichen elegischen Klängen beginnt und mit ihrer oft cynischen Ver-

spottung abbricht, scheint überhaupt die Einheit und Harmonie des Kunstwerkes aufzuheben. Doch ist in Heines meisten Gedichten die Grundstimmung eine schalkhafte oder blasierte, die sich nur anfangs vermummt und erst am Schluß mit kicherndem Lachen ihre Vermummung abwirft. Heines eigentümliche Genialität schafft auch in diesen widerspruchsvollen, kecken, pikanten Liederchen aus dem Ganzen. Daß sich bei seinen meisten Nachahmern diese lyrische Pointensucht höchst künstlich und albern ausnimmt, ist nicht seine Schuld.

Die lyrische Ausdrucksweise gebietet über den ganzen dichterischen Schmuck der Tropen; aber sie kann ihn auch verschmähn und muß ihn verschmähn, wo es sich um den innigen konzentrierten Ausdruck der Empfindung handelt. Überhaupt besteht ein Hauptreiz der Lyrik im Halbverhüllten, im Duft der Stimmung; selbst wo sie ins einzelne malt, muß sie die Verbindungsglieder zwischen den Bildern mehr herausfühlen, der empfangenden Phantasie und Empfindung durch den Reiz des Unausgesprochenen eine Ergänzung übrig lassen. Daher ist jede Ausdrucksweise verfehlt, welche den logischen Zusammenhang nackt an den Tag legt. Alle Wendungen der Sprache, welche das grammatische oder syntaktische Gerippe bloßlegen, müssen vermieden werden. Die Lyrik kann sich nicht zu kunstvollen Perioden ausbreiten; sie liebt die kurzen Sätze, die naturwüchsigen Verbindungen, das Asyndeton und Polysyndeton, die träumerischen Lakonismen des Ausdrucks; sie drängt immer hinweg zum Subjekt und Prädikat und ihren schmückenden Beiwörtern, um rasch ein festes Bild zu gewinnen. Vor allem sind ihr ausgeführte Relativsätze, Satzverbindungen, in denen das Zeitverhältnis sich durch ein „als, nachdem" als Neben- oder Zwischensatz weitschweifig ausdrückt, oder jener abhängige, von „daß, damit" u. s. w. regierte Schweif von Sätzen ein Gräuel. Dagegen wählt sie mit Vorliebe die Apostrophe, die Ausrufung, die Frage und alle stilistischen Verkürzungen. Freilich kann man auch hierin zu weit gehn; die Inversionen, Stilverrenkungen, die seltsam gebildeten dichtgehäuften Wortkomposita z. B. in den antikisierenden Oden sind nur eine Art grammatischen und syntaktischen Schwulstes, der den erhabenen Ausdruck, den er erreichen will, vollkommen verfehlt. Schon aus Rücksicht auf diese gedrängte Syntax der Lyrik kann die epische Vergleichung, welche in ihrer Ausführung ein weitverzweigtes Satzsystem erfordert, hier nicht Platz finden. Dagegen ist der Metapher mit allen ihren Unterarten der weiteste Spielraum gegeben. Die Magie des lyrischen Stils beruht auf der Metapher. Natürlich darf sie nicht locker angeheftet werden, nicht neben der Empfindung herleuchten; sie muß mit ihr verschmelzen, ihr schlagendster Ausdruck sein; sie verwebt

erſt Bild und Stimmung in eins. Die Naturanſchauung in Lenaus „Mondlicht“ wird erſt dann beſeelt, als der Dichter ſein Mädchen das ſüße Mondlicht ſeiner Nächte nennt und allen Zauber der Natur metaphoriſch auf ſeine Liebe überträgt. Wenn Hermann Lingg im „Mondaufgang“ den Mondſchein „ein ſchlafendes Sonnenlicht“ nennt, ſo ergießt dieſe eine Metapher über die ganze weltgeſchichtliche Elegie den träumeriſchen Reiz der Stimmung. In den gedankenvollen Gattungen der Lyrik wächſt ihre Bedeutung, da hier nur die kühne, ſchlagende Metapher dem Ausdrucke eine Kraft gibt, welche ihn über das Gebiet der Proſa erhebt. Dagegen iſt ſie im Lied entbehrlich, da der Zauber des Liedes auch ſchon durch den Klang der Sprache, durch den eigentümlichen Duft, der über ſinnig gewählten Worten ſchwebt, hervorgerufen werden kann. An die Metapher anſtreifende Ausdrücke bringen hier die genügende Wirkung hervor z. B. die ſtimmungsvollen Verba in Goethes Lied „an den Mond“:

Füllſt wieder Buſch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Löſeſt endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

die ſtimmungsvollen Adjektiva in vielen Heineſchen Gedichten z. B.:

Ich ſtand in dunkeln Träumen,
Und ſtarrte ihr Bildnis an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Auch kann der Lyriker ein Bild allegoriſch ausſpinnen und den Vergleichungspunkt unausgeſprochen nur durch die Stimmung ausdrücken. Meiſterhaft iſt in dieſer Weiſe Heines kleine Elegie vom Fichtenbaum und der Palme, ein lyriſcher Rebus! Weiter ausgeführt hat dieſer Dichter das Bild des Sarges, in welchem er ſeine alten Lieder und Träume begraben will und der ſo ſchwer wird durch ſeinen Schmerz und ſeine Liebe. Gottfried Kinkel perſonifiziert die Windsbraut, Geibel den Dampf — beide Allegorieen ſind ſogar weit ausgeſponnen, aber es ſind lebensvolle, bewegte Bilder, nicht nüchterne Geſtalten mit hölzernen Attributen. Für die ſchwunghaftere Gattung der Lyrik wird die Hyperbel in ihre vollen Rechte treten, natürlich ohne in das geſchmacklos Schwülſtige überzugehen.

Im allgemeinen trägt der lyriſche Stil das Gepräge der beſtimmten dichteriſchen Eigentümlichkeit. Jeder Poet von Gottes Gnaden bringt ſeinen Stil mit auf die Welt — und an dieſem Stil erkennt man ihn mit derſelben Leichtigkeit im kleinſten Fragment, mit welcher ein Cuvier

aus einzelnen Knochen das ganze Gerippe eines vorsündflutlichen Tieres erkennt. Diese „Blume" des individuellen Stiles entzieht sich der Analyse. An der „Blume" erkennt man den Wein; aber sie selbst ist unbestimmbar. Bei jeder Zergliederung würde sich der Goethesche Spruch bewähren:

Behalten die Teile in ihrer Hand,
Fehlt leider! nur das geistige Band.

Goethes Lyrik ist klarer echter Rheinwein in geschliffener Flasche, kredenzt in den grünlichen Römern; Schillers Lyrik feuriger, schwerer Burgunder in reichen Pokalen; die Lenaus heißblütiger Tokaier, die Herweghs mousssierender Champagner. Platens Lyrik erinnert an den Falerner des Horaz und die Heines an den Chier des Anakreon. In der That, wer fühlte nicht den weichen, milden, wohligen Klang der Goetheschen Lieder, den fortwährend durch die Schleußen der Antithese brausenden Gedankenstrom Schillers, Lenaus in düstern Bildern schwelgende Glut, Herweghs sprudelnde, Bahn brechende Rhythmen, Platens kunstvolle Gemessenheit, Heines schalkhaft schäkernden Ton aus jedem einzelnen Verse dieser Dichter heraus? Der Stil des echten Lyrikers ist einzig und, weil er einzig ist, unerklärbar. — Hier beginnt das Irrationale, das sich in keine Formel bringen läßt: das Geheimnis des Genius.

Da die Lyrik das Austönen der Empfindung ist: so braucht sie die ganze Musik der Sprache, ihre Melodie, den Rhythmus, und ihre Harmonie, den Reim. Trochäische, jambische, daktylische, anapästische Versmaße, von unendlicher Verschiedenheit durch die Zahl der Füße, durch die Anordnung längerer und kürzerer Verszeilen in Strophen stehn ihr zu Gebote; sie eignet sich die antiken Strophen, die orientalischen Ghaselen und Kassiden an. Die Kunst des Lyrikers besteht in der passenden Wahl des Metrums: eine Wahl, die in den meisten Fällen Sache der Inspiration ist. Der Lyriker muß den Geist jedes Metrums kennen — hierin wird das Talent schon vom Instinkt geleitet. Es wird keine leidenschaftliche steeple-chase auf einem schwerfälligen Alexandriner veranstalten oder auf einem adonischen Pony; es wird keinen muntern Spazierritt auf einem harttrabigen, feierlichen Trimeter machen; es wird keinen heroischen Buccephalus, keine Nibelungenstrophe, in die elegische Schwemme reiten! Die deutsche Lyrik gebietet über den größten Reichtum an metrischen Formen; aber da ihr trotz dessen die metrische Plastik fehlt, so verlangt sie den Reim als notwendige Ergänzung. Wir stellen diese Behauptung unbedingt hin als eine Einsicht der Neuzeit, die sich von den einseitigen klassischen Studien und Tradi-

tionen emanzipiert hat. Als einzige Ausnahme für die Lyrik würden wir das elegische Distichon gelten lassen. Alle die kunstvollen Reimformen und Strophenbildungen, Sonett, Sestine, Kanzone können in der Lyrik verwertet werden. Die Stanze schwebt in der Mitte zwischen Lyrik und Epik; die Terzine hat einen entschieden epischen Charakter.

Nachdem wir so das Gewebe des lyrischen Kunstwerkes ausgebreitet und in Stoff und Form untersucht, wollen wir noch einen Blick auf den lyrischen Dichter werfen, dessen Seele es aus ihren eigensten Fäden spinnt. Die Lyrik ist die Seele aller Poesie, das Auge der Dichtung; denn die Begeisterung, die in der epischen und dramatischen Poesie durch mancherlei Kanäle geleitet wird, quillt in der Lyrik frisch und unmittelbar hervor. Ein epischer oder dramatischer Dichter ohne eine lyrische Ader wird stets an einer bedenklichen Nüchternheit leiden. Dante hat seine vita nuova gedichtet, und wie lyrisch sind Shakespeare und Schiller! Dagegen kann es einem sehr begabten Lyriker nicht gelingen, der epischen Plastik Herr zu werden oder den straffen Bogen der dramatischen Form zu spannen — man denke z. B. an Byron, Uhland, Rückert. Die Begabung des Lyrikers besteht nun in der Lebendigkeit der phantasievollen Anschauung, der Innigkeit und Wärme des Gefühles und dem Sinn für die Melodie der Sprache, vor allem aber in der Begeisterung, welche diese drei Momente in eins setzt. Die Lebendigkeit der Phantasie erfaßt jeden Stoff sogleich von der Seite, wo er ein lebensvolles Bild gewährt; die Innigkeit des Gefühles versetzt ihn sogleich auf den Boden der Stimmung, deren inneres Erzittern sich in der rhythmischen Melodie der Sprache spiegelt. Je weniger der Stoff selbst im Kreise des alltäglichen Empfindens liegt, desto größer ist die Energie des Lyrikers, der ihn zu beherrschen, in das Fleisch und Blut der eigenen Stimmung zu verwandeln weiß. Es ist dies ein chemischer Prozeß, der durch das elektrische Fluidum der Begeisterung blitzartig vollzogen wird. Darum sind nicht diejenigen Lyriker, welche Freud und Leid des eigenen Herzens, die Interessen eines beschränkten Lebenskreises ausstingen, die Begabtesten, sondern die, welche die Angelegenheiten der Menschheit so zu ihren eigenen gemacht haben, daß bei ihrer begeisterten Feier das eigene Gemüt in seinen Tiefen ertönt. Der Flug hoher lyrischer Begabungen geht weit über den Dichterwald hinaus, in welchem es von allen Zweigen ertönt. Das Ausstingen der eigenen trivialen Stimmung ist das gute Recht eines Jeden, das man ihm nicht verleiden soll, wenn es nur nicht Anspruch auf künstlerische Geltung macht. Gerade in der Lyrik ist bei den ausgeprägten Formen einer Sprache, „die für uns dichtet und denkt," die Grenze zwischen Talent und Dilettantismus schwer zu

ziehn. Eine Kritik, welche mit abstrakten Maßstäben an die Gedichte geht, wird hierin meistens fehlgreifen; nur die feine Empfindung für „Duft" und „Blume" der Poesie kann hier das Richtige treffen. Das Talent hat ein unbeschreibliches „Arom", das auch dem glattesten und korrektesten Dilettantismus fehlt. Das Talent kann große Fehler machen, der Dilettantismus fehlerfreie Werke erzeugen — und doch ist die Kluft zwischen beiden unübersteiglich. Es gibt dilettantische Richtungen, welche im Gefühl ihrer Ohnmacht von einem wahren Hasse gegen das Talent beseelt sind — und es sind die traurigsten Epochen der Litteratur, wo es ihnen gelingt, einen tonangebenden Einfluß zu gewinnen. Auch unsere Epoche ist von jener „akademischen" Lyrik nicht verschont geblieben, welche ihre Studienmappe gern für ein Nationalmuseum ausgeben möchte.

Die Gefahr lyrischer Begabungen ist nicht gering. Indem sie die höchsten Formen und Aufgaben nicht nur zu ihren eigenen machen, sondern sie mit der ganzen Glut der Empfindung durchdringen, indem sie sich fortwährend auf den hochgehenden Wogen des Seelenlebens schaukeln, können sie leicht die Harmonie der Seele und des Geistes verlieren. Nur wenigen war es vergönnt, wie Goethe, alle Saiten der Lyra bis in das späteste Alter zu ungetrübtem Vollklang zu stimmen, die Welt der Seele ebenso zu beherrschen, wie die Welt der Erscheinungen, die eigene Stimmung zu belauschen und sie in das harmonische Gebiet des Schönen zu transponieren. Wie anders schon Schillers unruhige, fieberhafte Lyrik, seine oft krankhaft nach Idealen ringende Seele; wie anders Byrons leidenschaftlicher, skeptischer Dichtergenius! Bei Hoelderlin und Lenau zerriß das Band vollständig, welches den „schönen Wahnsinn" des Dichters von dem wirklichen trennt! Auch Jacopone von Todi, der Hymnendichter des stabat mater, war eine Zeit lang halb wahnsinniger Bußprediger, stultus propter Christum. Die gesteigerte Stimmung des Poeten, die von Bild zu Bild schweift, unterscheidet sich nur dadurch von derselben unstäten Thätigkeit des Wahnsinnes, daß dort das Selbstbewußtsein als die bindende und lösende Macht den Ergüssen der Phantasie die innere Einheit gibt, während hier der Taumel der Vorstellungen, wie an kein Subjekt mehr gebunden, ohne Anfang und Ende fortgeht. Man lese die Gedichte, die Hoelderlin in seinem Wahnsinn geschrieben hat: man erkennt noch immer darin seine von den Bildern aus Hellas trunkene Seele; aber diese hat die Macht über die Vorstellungen verloren, die, ihrer eigenen Gewalt überlassen, chaotisch durcheinanderstürmen. Trotz der außerordentlichen Reizbarkeit des dichterischen Gemütes, trotz seiner gewaltigen Erregungen und seiner fortwährenden Versenkung in die Tiefen des Lebens kann man es

nur als eine Verirrung der Neuzeit hinstellen, wenn selbst begabte Dichter das Mal der Dichtung für „ein Kainszeichen" erklärten, statt die Gabe des harmonischen Gesanges nach Gebühr zu feiern. Den Alten galt der Dichter als Prophet — und in der That befindet sich das dichterische Gemüt recht im Mittelpunkt des Denkens und Empfindens, und das ist die delphische Stätte, von wo aus das Orakel für alles Geschehen ertönen kann. Nicht nur die Propheten des alten Testamentes waren großartige Dichter, vor deren energischem Tiefblick der Schleier der Zukunft zerriß, weil die innere Notwendigkeit der geschichtlichen Entwickelung in ihrer Seele lebendig war; auch in jüngster Zeit hat die politische Lyrik unleugbare visionäre Anwandlungen gehabt. Im Heute spiegelt sich immer das Morgen, wenn eine große Seele es in seiner ganzen Tiefe erfaßt.

Was nun die Art und Weise des lyrischen Schaffens betrifft, so ist es keineswegs erforderlich, ja nur wünschenswert, daß der Lyriker im unmittelbaren Drang und Sturm der Empfindung dichte. Es ist mit Recht behauptet worden, daß die Hand, die vom Fieber zittere, es nicht schildern könne. Der Affekt hat eine ungeläuterte Natürlichkeit, die ihrer eigenen Schwere folgt; die Leidenschaft muß erst durch das Sieb geschüttelt werden, eh' sie poetisch verwendet werden kann. Alles Dichten setzt eine geistige Reproduktion voraus. Unähnlich dem physikalischen Gesetz, nach welchem mehrfache Spiegelung das Bild verrückt, sind die Spiegelungen der Empfindung für die Klarheit und Harmonie des dichterischen Bildes vorteilhaft. Der Dichter muß immer die Empfindung in die Vorstellung umsetzen. Es genügt für ihn, eine Stimmung einmal durchempfunden zu haben, um sie, vielleicht nach langer Zeit, dichterisch wiederzugeben. Die Erinnerung hat etwas von jener Idealität, welche aller Kunst eigen ist. Ja, es gibt Stimmungen und Empfindungen, deren trüber Most sich erst nach Jahren in den edlen Wein der Dichtung verwandeln kann. Solche unausgegohrene Seelenzustände gleich dichterisch zu verpichen und zu verschicken, kann der Firma verderblich werden. Ähnlich verhält es sich mit dem eigenen Erlebnis, das oft erst nach jahrelangem Verlaufe für den Dichter einen Schimmer der Verklärung gewinnt. Dann aber hat das Thatsächliche längst seine Bestimmtheit eingebüßt; was damals wirklich oder nur möglich, was äußerer Vorgang oder Vorgang in der Seele des Dichters war, ist für diesen selbst gleichgültig geworden, da er sich nur in die Stimmung jener Zeit zurückversetzt und aus ihrem dunklen Schacht seine Juwelen gräbt. Überhaupt duldet die Lyrik keine Prosa der Thatsachen! Selbst wo sie die nächste Gegenwart erfaßt, verwandelt sich alles unter ihren Händen; sie respektiert kein Signalement, keine besondern Kenn-

LIBRARY OF THE UNIVERSITY

zeichen der Personen und Dinge. Schon hieraus geht hervor, wie müßig viele mit dem größten Aufwande von Gelehrsamkeit geführte Untersuchungen über diesen oder jenen Lebensumstand, diese oder jene Geliebte eines Lyrikers, die Sulpicia des Tibull und die Lili Goethes sind. Wie bei dem Maler, ist es auch bei dem Dichter gleichgültig, woher er seine Studienköpfe nimmt! Das Erlebnis gewinnt unter seinen Händen eine andere Gestalt; es handelt sich nicht um die äußere, nur um die innere Treue. Nicht der Gegenstand, sondern wie er mir in dieser Stimmung erschien: das ist in der Lyrik das Wesentliche. Goethe sagt irgendwo, jedes echte Gedicht sei ein Gelegenheitsgedicht; das kann nur heißen, es ist immer aus einer bestimmten Situation oder Stimmung hervorgegangen, aus einem äußern oder innern Anlaß. Das Erlebnis kann aber längst vergangen sein und nur zufällig in der Seele erweckt werden. Wie verhält es sich aber mit dem Gelegenheitsgedichte in der engeren Bedeutung des Wortes? Hier hilft uns ein anderer Spruch Goethes: „Seid ihr Poeten, so kommandiert die Poesie!“ Es gehört ein außerordentlich reiches und vielseitiges Gemüt dazu, um jeden ganz von außen gegebenen Stoff in einen Äther der Stimmung zu erheben, wo er dichterische Flügel gewinnt. Immer wird es dabei auf die Verwandtschaft des Stoffes mit der Gemütslage und Weltanschauung des Dichters ankommen. Man führt oft Pindars Epinikien als großartige Gelegenheitsgedichte an; doch hatte dieser Stoff auch seine nationale Seite, welche in der Stimmung eines hellenischen Dichters stets eine entgegenkommende Begeisterung fand. Jedenfalls bleibt Pindars Verfahren, der den einzelnen Fall und die Zufälligkeit seiner Daten alsbald in den großartigen Fugen seiner gedankenreichen Hymnik verschwinden ließ, für alle Gelegenheitspoesie mustergültig. Daß indes auch großen Geistern das Kommandowort über die Poesie nicht immer zu Gebote steht, beweist wohl Goethes hoffestliche Gelegenheitslyrik, deren strohernes Allegorisieren meistens unerträglich ist. Die äußerliche Nötigung oder Bestellung wird der Poesie immer nur eine Anregung von sehr zweifelhaftem Werte bieten. Ist indes der Lyriker einmal angeregt, so wird er dem Strom der Empfindungen mit Begeisterung, doch zugleich mit Besonnenheit folgen. Die äußerliche Methode des Schaffens wird stets eine individuelle sein. Doch scheint uns die Art und Weise des Tibull sehr empfehlenswert, wie sie Gruppe aus dem nicht durchgearbeiteten Buche „Nemesis“ zu entziffern bemüht ist. Tibull folgt zuerst der Begeisterung und wirft die Hauptpartieen mit gleicher Wärme in einem Gusse hin. Die Verbindungsglieder dagegen, die Übergänge, die leiseren Schattierungen, die größere Feile des Ganzen überläßt er einer

zweiten Arbeit, welche mit Besonnenheit und künstlerischer Überlegung den Entwurf ausführt. Kleinere lyrische Gedichte mögen in einem Gusse gelingen; größere bedürfen ebenso des ununterbrochenen Schwunges im ganzen, wie der nachhelfenden Ausfüllung und Ausfeilung im einzelnen.

Jeder Dichter, auch der lyrische, ist der Sohn seiner Zeit; er steht auf ihrem Kulturstandpunkte, er wird sich von ihrer Empfindungsweise nicht freimachen können. Ein bedeutendes Talent mag wohl selbst auf die Schattierungen der Empfindung bestimmend einwirken; aber der Grund und Boden der Weltanschauung ist ihm doch immer durch das Jahrhundert gegeben. Man kann dem konservativsten aller Denker, Herbart, gewiß nicht darin beistimmen, daß nichts oder wenig neues unter der Sonne geschehe und daß im alten, gleichförmigen das Wesen der Menschheit und die Mitgabe der Gottheit zu suchen seien; denn das Neue liegt nicht in den Dingen an sich, sondern in der Auffassungsweise, und hier quillt eine unerschöpfliche Fülle geistigen Lebens der Einzelnen, der Völker und Zeiten; hier beginnt erst die Weltgeschichte, deren tieferes Verständnis jener nüchternen Einsicht verschlossen ist; hier beginnt erst die Poesie und ihr glänzender Reichtum. Jede Zeit, jedes Volk, jeder einzelne hat dies Arom einer unsagbaren Eigenheit; mit jedem einzelnen wird eine neue Welt geboren! Wie kleinlich und falsch wäre die Behauptung des Anatomen, der aus der Gleichheit des Skeletts auf die Gleichheit der Menschen schlösse! Und ebenso unfruchtbar für jedes Gebiet, besonders für das der Poesie, ist eine Weltanschauung, die nur das Alte und Gleichförmige im Auge behält! Die Poesie ist keine Domäne des Goetheschen Palaeophron, sondern sie gehört der jugendlichen Neoterpe. Obgleich man glauben sollte, daß, trotz der wechselnden geistigen Strömungen und Entwickelungen, die Magnetnadel der Empfindung in allen Jahrhunderten nach denselben unwandelbaren Polen vibrieren müsse: so steht die Poesie der Empfindung, die Lyrik, doch in einem bestimmten und deshalb wechselnden Verhältnis zur Kultur und zum Bewußtsein der Zeit. Tibull empfand anders, als Walther von der Vogelweide, und dieser anders, als Schiller und Goethe. Dies leugnen wollen, heißt die Empfindung auf ihre rohesten Äußerungen beschränken. Der Lyriker soll auf der Höhe seiner Zeit stehn — erst dann wird seine Lyrik einen wahrhaft großartigen und bedeutenden Charakter annehmen, seine Empfindung einen allseitigen Anklang bei den Zeitgenossen und bei der Nachwelt finden. Diese Wahrheit, die durch alle großen Muster bestätigt wird, findet eine eifrige Gegnerschaft und wird ebenso oft angegriffen, wie nicht beachtet. Daher diese Masse Unkraut, die der Teufel des Dilettantismus unter den poetischen Weizen säet! Es

mag jedem unbenommen bleiben, den Horaz und Properz, den Dante und Baki und Motenebbi in Geist und Formen nachzudichten: diese Exerzitien haben gewiß ihren formellen Wert; nur mögen sie nicht mit der Prätension auftreten, lyrische Muster des 19. Jahrhunderts zu sein! Es ist segenbringend für den Poeten, die großen Vorbilder aller Zeiten zu studieren, aber traurig, wenn ihm von den Trauben ihres Feuerweins nur die Kerne im Halse stecken bleiben oder sein Chymus und Chylus zu schwach sind, um sich vollkommen den Göttertrank anzueignen, der nur als dilettantisches Vomitiv wieder zum Vorschein kommt. Darum stellen wir die Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts über die Lyrik des achtzehnten, weil sie sich in ihren Hauptvertretern ganz auf den Boden der Gegenwart stellt und all das mythologische Beiwerk abgestreift hat, das dem Fluge des Schillerschen und Goetheschen Genius noch als unverdauter Überrest klassischer Studien anhaftete. Wohl hat Uhland oft Töne angeschlagen, die allzu minniglich und ritterlich für die Gegenwart klingen und seine Bilder hin und wieder mit meerblauer Romantik gemalt; wohl hat Rückert sich in das Formennetz des Orientes bis zur Unkenntlichkeit seiner eigenen dichterischen Chrysalide eingesponnen; wohl hat ihr Vorbild zahlreiche germanistische und orientalische Nachdichtungen hervorgerufen — aber die Heroen der modernen Lyrik, Heine, Lenau, Grün, Freiligrath, Geibel, Dingelstedt und ihre Nachfolger haben in ihren Gedichten den Geist der Gegenwart, ihre vergänglichsten Stimmungen, aber auch ihre erhabensten Anwandlungen verewigt. Selbst Platen hat in oft gekünstelten Formen stets Stoffe der Zeit gefeiert — und so ungenießbar seine antikisierenden Odenstrophen sein mögen, so ist ihr Inhalt doch kein fremdartiger und gesuchter, sondern es sind meist hervorragende Zeitgenossen, deren Bild er in diesen antiken Rahmen spannt. Wir brauchen bloß an Byron und Shelley, an Béranger und Viktor Hugo, an Puschkin und Mickiewicz zu erinnern, um zu zeigen, daß der richtige Instinkt die Dichter der andern Nationen auf die Bahn der modernen Lyrik geleitet. Wir verbinden mit dem Begriffe des Modernen durchaus keine jungdeutsche, an das Modische anstreifende Nebenbedeutung, sondern wir verstehn unter moderner Lyrik nur eine solche, die aus dem Bewußtsein, aus den Interessen, aus dem Gefühl der Gegenwart heraus und gerade deshalb für die Zukunft dichtet, eine Lyrik, die für unsere Zeit ganz dieselbe Bedeutung hat, wie die antike für das Altertum, wie der Troubadour- und Minnegesang für das Mittelalter. Der Vorwurf der Tendenz kann nur solche lyrische Gedichte treffen, in denen ein äußerlicher Zweck nackt, ohne künstlerische Verhüllung, zutage liegt. Ein Dichter, der sich

im Leben der Gegenwart umgesehn, ihre bewegenden Ideen und materiellen Mächte kennen gelernt: der wird sein ursprüngliches Talent frisch in den Strom der Zeit untertauchen, in ihrem Geiste, mit ihr, durch sie und für sie dichten. Denn der dichterische Funke entzündet sich vorzugsweise an den Berührungen des Lebens; das individuelle Leben aber ist in das große Netz der Kultur unlöslich eingefangen. Der Dilettantismus, der dies leugnet, gerät auch noch auf andere Abwege. Er verläßt den Standpunkt der Bildung, den er einnimmt, um, wie er sagt, zum Volk herabzusteigen; er dichtet in „volkstümlicher Weise" mit Nachahmung aller unartikulierten Naturlaute; er trällert Volkslieder heraus, die nur als Improvisationen des Volksgeistes einen kulturgeschichtlichen Wert haben. Dies „Volk" ist meistens eine Abstraktion der Studierstuben; der Dichter kennt kein andres „Volk" als die Nation. Nicht Arnim und Brentano, sondern Schiller und Körner sind echte Volksdichter der Deutschen.

Wenn wir die Lyrik in ihre einzelnen Gattungen verfolgen wollen: so bietet sich uns folgende Einteilung dar, die wir aus dem Verhalten des dichtenden Subjektes zu seinem Objekte herleiten. Entweder bleibt der Dichter ganz auf dem Boden der Empfindung stehn, in deren konzentrierte Tiefe das Objekt gleichsam nur wie ein Spiegelbild in einen Brunnen fällt — die eigentliche Lyrik der Empfindung, das Lied; oder ein äußeres Objekt regt durch seine Bedeutung die Empfindung des Dichters zu einem hinreißenden Schwunge an, der in freier und kühner Entfaltung des erhabenen Gegenstandes Herr zu werden, ihn künstlerisch zu bewältigen strebt — die Lyrik der Begeisterung, die Ode; oder der Dichter geht zwischen dem Gegenstande und seinen Empfindungen, zwischen Beschreibung und Betrachtung hin und her — die Lyrik der Reflexion, die Elegie. Alle Unterarten fügen sich ungezwungen der einen oder andern dieser Gattungen ein.

Zweiter Abschnitt.

Die Lyrik der Empfindung: das Lied.

Das Lied ist der dichterische Erguß der Empfindung, die ganz in ihren eigenen Tiefen verweilt, der Stimmung, die bei sich selbst bleibt, in einfacher leichter und doch prägnanter Form. Seit den lesbischen Melodieen des Terpander hat es die musikalische Begleitung geliebt, welche das Austönen der Stimmung verstärkt. Das Lied soll gesungen werden können. Ein Bündnis zwischen Dichtkunst und Musik ist aber

nur dann möglich, wenn die erstere nicht ihre ganze Fülle entfaltet, sondern sich nur mit dem träumerischen Aufknospen der Stimmung begnügt, jenem innern Vibrieren, das sich im Wogen der Tonwelt fortsetzen kann. Nicht schwerwuchtige Worte können sich auf den Wellen der Töne schaukeln, nicht scharfbestimmte Bilder in diesem unbestimmten Elemente zur Geltung kommen. Das Lied gleicht der Pflanze, welche nur Luft- und Wasserwurzeln hat und in keine Berührung mit der lastenden Scholle kommt. Leicht und frisch muß es aus der Seele fließen oder sich halbverschämt in ihren Tiefen verbergen — dann kann sich der Gesang mit ihm verschwistern, der ihm eine tiefere Innigkeit verleiht. Das Lied ist die schüchternste Blüte der Lyrik, die sich noch am Spalier der Töne in die Höhe rankt; es ist ihre ärmste Form, deren Überschätzung selbst große Ästhetiker zu Ungerechtigkeiten gegen die reicheren und höheren Gattungen der Lyrik verleitet hat. Goethe ist ein größerer Liederdichter als Schiller; aber ihn deshalb mit Vischer*) überhaupt einen größeren Lyriker zu nennen, das zeugt doch von einer bedenklichen Einseitigkeit, deren Konsequenz es wäre, Anakreon als „Lyriker" über Pindar, Catull über Horaz und Ovid, und Burns über Byron zu setzen. Wie viel richtiger ist die Auffassung Hegels, welcher dem Liede ohne Überschätzung seine gebührende Stelle einräumt.**)

Der Grundton der Stimmung läßt im Liede keine kühnen Ausweichungen zu; er verlangt einen harmonischen vollen Akkord. Die Empfindung wird mit aller Wärme und Innigkeit festgehalten und klar, aber ohne Schärfe ausgesprochen. Wir wollen im Liede auf den Grund der Seele sehn; aber ein durchsichtiger Schleier muß noch darüber schweben. Das erst gibt dem Liede seinen eigentümlichen Duft, seinen träumerischen Reiz. Das Ahnungsvolle, halb Ausgesprochene gehört zu seinem Wesen. Jede scharfe Bestimmtheit, alles eckige und kantige der realen Welt würde diesen duftigen Schleier zerreißen. Wohl kann ein äußerer Gegenstand die Empfindung anregen; aber diese Anregung entbindet nur ihre eigenste Kraft; das Objekt verschwindet in den Schwingungen des Subjekts. Die Bilder im Liede gleichen den Chladnischen Klangfiguren; sie haben keinen eigenen Werth, sie verkünden nur die Macht der Töne und ihre Verschiedenheit, die Vibrationen der Seele. Die Empfindung, die von Bild zu Bild schweifte, würde sich zersplittern; das Lied bedarf einer konzentrierten Einheit. Die Kunst des Liederdichters besteht darin, uns mit dem

*) „Ästhetik" Bd. 3, S. 1352.

**) „Ästhetik" Bd. 3, S. 460 u. folg. und S. 141.

geringsten Aufwande künstlerischer Mittel gleich in seine Stimmung zu versetzen.

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz —

das sind meisterhaft lyrische Abbreviaturen, die unsere Seele unmittelbar gefangen nehmen.

Der Inhalt des Liedes ist sehr reich und mannigfaltig. Sehr schön hat Hegel die Liederdichtung eine sich stets erneuende „Blumenflur" genannt. In der That ist in sangeslustigen Zeiten ihr Auftreten ein massenhaftes — wir erinnern nur an die Zeit der Troubadours und Trouvères, der Minne- und Meistersänger. Von der Liederdichtung gelten die Uhlandschen Verse:

Singe, wem Gesang gegeben
In dem deutschen Dichterwald!
Das ist Freude, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt —
Ausgestreuet ist der Samen
Über alles deutsche Land.

In der That kann auch der naturwüchsigen Empfindung des Volkes, wie dem gebildeten Dilettantismus der Ausdruck der Stimmung in einem kurzatmigen Liede so trefflich gelingen, daß dem echten Dichtertalente der Preis streitig gemacht wird. Auch hierin finden wir wieder einen Beweis dafür, daß man die Liederdichtung nicht überschätzen darf. Wir haben es z. B. an Niklas Beckers Rheinlied gesehn, daß in dieser dichterischen Atomistik auch denen bisweilen ein Wurf glückt, denen die Pforten der Poesie sonst verschlossen sind. Über die meisten Menschen kommt eine Epoche der Poesie, wo das eigene Leben gleich einer sich nur einmal erschließenden Blume aufblüht. Die Empfindung kristallisiert sich zum Gedichte und zwar zum Liede, weil das die einfachste und leichteste Form ist. Solche Liederchen spielen zahllos wie die Mücken im Sonnenschein. Wie jede Persönlichkeit die Welt anders abspiegelt, wie jeder Mensch seinen eigenen Stil und seine eigene Handschrift hat: so könnte auch in diesen leichthinflatternden Liederchen die Eigentümlichkeit des Autors zur Geltung kommen, wenn nicht der Mangel an Formbeherrschung und echter Begabung alle diese Dilettanten unwillkürlich in die ausgefahrenen Gleise einer für sie denkenden und dichtenden Sprache führte. Der Sprache das Gepräge

einer Eigentümlichkeit aufzudrücken, gelingt nur dem Genius, dessen Liedergaben sich dadurch von der Lyrik der Masse unterscheiden. Jedes Atom der Empfindung läßt sich im Liede dichterisch verwerten; jedes nächste Ereignis des geselligen und Familienlebens kann eine Stimmung entzünden, die sich im Liede ausſingt; vor allem aber ist Wein und Liebe sein unerschöpfliches Thema. Ein Lyriker, der kein Trink- oder Liebeslied gedichtet, gehörte in ein Kuriositätenkabinet. Selbst der idealgesinnte Schiller hat drei Mal seine Lyra zum Preis des edeln Getränkes gestimmt, freilich charakteristisch genug, einmal in einer antikisierenden Dithyrambe, in welcher nur göttlicher Nektar herumgereicht wird, und zwei Mal zum Preise des Punsches, indem er dem künstlich bereiteten Getränke den Vorzug vor den natürlichen Gaben des Bacchus zu geben scheint, weil sich in ihm „der Willen und die Kraft" des Menschen offenbart. Dagegen hat Goethe die gehobene Stimmung des Trinkenden meisterhaft ausgedrückt: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie, wonniges Behagen." Dem Liebenden wird jeder Lichtreflex, jeder vorüberfliehende Schatten der Natur, jedes kleinste Ereignis des Lebens von Bedeutung für seine Stimmung. Der Hauch der Liebe verstreut daher überallhin den Samen, aus welchem die Blumen des Liedes wachsen. Auch die Empfindung hat ihren Witz in sinnigen Vergleichen, innigem oder schalkhaftem Deuten. Dieser Witz der Empfindung ist ein reicher Quell für das Liebeslied von Anakreon und Hafis bis zu Schefer, Wilhelm Müller und Heine, ganz abgesehen von jenen aus der Liebespoesie herausfallenden Reflexionen, die sich in Petrarcas verschnörkelten Sonetten finden. Doch auch alle andern Empfindungen kommen im Liede zur Geltung. Wir erinnern nur an den köstlichen Ausdruck des Naturgefühls, des elementarischen Lebens in Goethes „Fischer" und Mörikes „mein Fluß," der Sehnsucht im Mignonlied „Kennst du das Land," in Brentanos „Nach Sevilla, nach Sevilla," in Eichendorffs „Mondnacht," der Wehmut in Lenaus „Schilfliedern" und in Kinkels „Trost der Nacht." Jedes Naturbild erweckt eine Stimmung oder spiegelt eine Empfindung, die im Liede ihren Ausdruck finden kann.

Dagegen mag es fraglich erscheinen, ob das Lied auch fähig sei, einen Inhalt aus dem Kreise der Religion und Politik in sich aufzunehmen, ohne daß seine Form gesprengt wird. In der That gehört die dichterisch gestaltete Idee in das Gebiet der Ode und Elegie. Anders verhält es sich mit der religiösen und politischen Stimmung. Die Gottergebenheit, die Rührung durch die Güte des Allmächtigen und ähnliche Empfindungen der Andacht haben im geistlichen Lied eine angemessene

Form gefunden, während sowohl die patriotische Begeisterung, als auch die unruhige, gährende, thatendurstige Stimmung der Gemüter in französische Chansons und deutsche Lieder mustergültig ausströmten.

In der Form muß das Lied „aus einem Gusse" sein und dabei keine Blasen der Reflexion werfen. Kürze gehört zu seinen Vorzügen. Wir haben Lieder von zwei kleinen Strophen, in denen sich eine Stimmung klar, voll, ergreifend ausspricht, z. B. „das Abendständchen" von Brentano

Hör', es klagt die Flöte wieder
Und die kühlen Brunnen rauschen;
Golden wehn die Töne nieder —
Stille, stille, laß uns lauschen!

Holdes Bitten, mild' Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfangen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

oder „die Bitte" von Lenau:

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Übe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht.

Nimm mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

oder vom Verfasser:

Versunk'ner Glocken Klang
Ertönt aus Meerestiefen;
Mir ist, als ob mich bang
Viel tausend Stimmen riefen.

O endlos Menschenweh,
Wo flieh ich deine Kunde?
So tief ist nicht die See,
Du rufst von ihrem Grunde.

In diesen Gedichtchen liegt der Rhythmus der Komposition klar zu tage. Den Anfang bildet die Anregung durch das Ständchen, die Nacht, das Meer; die Mitte schildert den Eindruck auf das Gemüt; der Schluß verallgemeinert ihn. Die Magie der Tonwelt, die Einsamkeit eines ganzen Lebens, das unergründliche Menschenweh breiten die Stimmung des Augenblickes aus und vertiefen sie. Zugleich fehlt in allen dreien die lyrische Pointe nicht, welche sich im ersten und dritten Liedchen als Antithese, im zweiten als Hyperbel zeigt. Die drei Glieder der Komposition sind aber aufs Innigste verschmolzen. Ähnlich wird die Anordnung und Zu-

sammenstellung in größeren Liedern sein, nur daß hier jedes einzelne Glied weiter ausgeführt wird. Der Gang der Komposition verträgt sogar Wiederholungen. Drei oder vier anregende Bilder wirken gleichzeitig auf das Gemüt. So z. B. in folgendem Gedichte Heines, dessen Magie hauptsächlich darin besteht, daß die Empfindung des Dichters nicht unmittelbar ausgesprochen, sondern in die Bilder selbst verwebt ist:

Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Höh'!
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen seh'.

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüten und Blätter viel!
Es kommen die neckenden Lüfte
Und treiben damit ihr Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher
Und rudert auf und ab,
Und immer leiser singend
Taucht er ins Flutengrab.

Es ist so still und dunkel!
Verweht ist Blatt und Blüt',
Der Stern ist knisternd zerstoben,
Verklungen das Schwanenlied.

Diese im Bilde selbst latente Empfindung macht im Liede einen wirksamen Eindruck.

Die Ausdrucksweise muß im Liede von größter Unmittelbarkeit und Einfachheit sein. Die Phantasie ist hier an die Empfindung des Augenblicks gebunden und darf nicht frei umherschweifen. Sie muß alles vom geraden Wege des Gefühls Abgelegene vermeiden. Schildert sie ein Naturbild: so muß, wie in obigem Beispiel Heines, die Schilderung selbst gleichsam untergetaucht sein in den Strom der Empfindung. Es frägt sich nur, durch welche Stilmittel sich die lyrische Prägnanz am besten erreichen läßt? Hier bietet sich zunächst das dichterische „Wort" dar, das sinnig gewählte oder vielmehr getroffene Adjektivum und Verbum. Der eigentümliche „Duft" der Stimmung läßt sich durch das einfache „Wort" mit der größten Magie über ein Gedicht hinzaubern. Goethe, Heine und Lenau sind hierin Meister! Wie prägnant ist das Verbum „tragen" von Goethe in dem bekannten Liede angewandt:

Ihr verblühet, süße Rosen,
Meine Liebe trug euch nicht!

das Adjektivum „dunkel" bei Heine:

Es leuchtet meine Liebe
In ihrer dunkeln Pracht.

Lenau singt von den „rohen Winden", die nicht singen, vom „trennungsschaurigen Herbst", von der „duftverlornen Grenze" der Berge, —

Da unten braust der wilde Bach,
Führt reichen, frischen Tod —

vom „schnellverzitternden" und „vergänglichen" Bilde der Blitze im Teich. Ebenso bezeichnend, wie diese stimmungsvollen Adjektiva, sind Lenaus Verba:

Nie soll weiter sich ins Land
Lieb' von Liebe wagen,
Als sich blühend in der Hand
Läßt die Rose tragen,

Oder als die Nachtigall
Halmen bringt zum Neste,
Oder als ihr süßer Schall
Wandert mit dem Weste.

Mit Metaphern darf das Lied keinesfalls überladen sein — sonst verliert die Empfindung ihre Unmittelbarkeit. Die Metapher muß kurz, schlagend und stimmungsvoll sein wie bei Heine:

Wie dunkle Träume stehen
Die Häuser in langer Reih'!

Die orientalische Lyrik enthält durch die Überfülle der Metaphern einen dem Charakter des Liedes fremden reflektierenden Beigeschmack. Eine durchgängige, mit Bildern spielende Symbolik verwischt diesen Charakter, wie z. B. in Geibels Gedicht: „ich bin die Rose auf der Au", wo der Dichter sich selbst mit der Rose, dem Edelstein, einem krystallnen Becher, einer trüben Wolkenwand, dem Memnon in der Wüste, und die Liebe mit dem Tau, dem Sonnenschein, dem Wein, dem Regenbogen, dem Morgenrot, der Reihe nach vergleicht. So verdirbt Anastasius Grün in den „Blättern der Liebe" fortwährend durch spielende Spitzfindigkeiten des Bilderwitzes den Charakter des Liedes. Auch Schiller hat seinen Ton nie getroffen. Darin störte ihn zwar nicht allzureicher Bilderschmuck, wohl aber eine etwas nackte Logik, die da, wo er Einfaches einfach besingen wollte, hervortrat. Man achte nur in seinem „Punschlied" auf die vielen „aber, doch, d'rum", welche die Strophen logisch-nüchtern verbinden und dem Ganzen eine breite und unwillkommene Deutlichkeit geben. Da traf Goethe das Richtige, der nicht nur diese doktrinären Partikeln im Liede beseitigte, sondern auch durch Fortlassung der Pronomina bei der Anrede den traulichen, unmittelbaren Ton der Empfindung verstärkte: „Füllest wieder Busch und Thal", und: Blütet ach!

dem Hoffnungslosen." Das Lied verträgt sogar vollkommen naive Wendungen, wie z. B. mich ergreift, ich weiß nicht wie (Goethe) oder: du feuchter Frühlingsabend, wie hab' ich dich so gern (Geibel). Wohl kann es Lieder geben die ganz in einer Metapher ruhn, wie die Perle in der Muschel, z. B. das Heinesche: „Sag' wo ist dein schönes Liebchen?" — dann darf aber kein neues Bild die Einheit stören. Am verfehltesten sind im Liede ausgeführte Gleichnisse, welche sich ganz von der Gemütswelt und ihrer träumerischen Beleuchtung loslösen. Ein recht schlagendes Beispiel dafür gibt unser dichterischer Altmeister Martin Opitz, der ein Trauerlied auf „den Tod eines Kindes" mit folgender Homerischer Vergleichung beginnt:

So wie ein edler Leue
Sich mit gerechter Reue
Sehnt nach der jungen Zucht,
Die man ihm aufgefangen,
Indem er ist gegangen
Und Speise hat gesucht.

Sein' Augen stehn voll Thränen,
Der Schaum läuft von den Zähnen,
Die Mähne steigt empor.
Er sucht, er ruft, er brüllet,
Daß Lybien erschüllet,
Und sich entsetzt davor:

So rühren sich die Schmerzen
In deinem Vater-Herzen
Ingleichen, mein Clandrin!

Abgesehen von der Geschmacklosigkeit der Bildes, das an dieser Stelle ebenso passend ist, wie ein marmorner Löwe als Grabdenkmal eines Kindes, zerstört die epische Ausführung, welche die Phantasie bei einer Fülle von einzelnen Merkmalen haften läßt und sie von der Leiche eines Kindes bis in die lybische Wüste versetzt, vollkommen die Einheit der lyrischen Stimmung.

Was die metrische Form des Liedes betrifft, so muß auch hier der Charakter größter Einfachheit vorherrschen. Kurzatmige Rhythmen von wenig Füßen, kurze Strophen, am liebsten vierzeilig, keine kunstvoll verschlungenen, aber durch die Kürze der Zeilen rasch sich folgende Reime, bestimmen ihn. Lieder ohne Reim sind in deutscher Sprache wirklich ungereimt zu nennen. Schon Anakreon ließ seine leichtgeflügelten Amoretten sich nach dem Takte des jambischen Dimeters bewegen:

⏑ ⏑ – – ‖ ⏑ ⏑ – – |

ein kurzatmiger hastiger Rhythmus, dessen heftigen Anprall er dadurch

mäßigte, daß er die letzte Länge des ersten Jonikus in eine Kürze, die erste Kürze des zweiten in eine Länge verwandelte:

⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – |

Durch diese Umbiegung (Anaklase) erhielt der kurze Vers einen weicheren Gang, der ihn zum Träger der Liebesempfindung geschickt machte. Über das Maß einer trochäischen und jambischen Dipodie:

– ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ –

oder: ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –

sollte das Metrum des Liedes nicht hinausgehn. In der That sind die meisten Lieder Goethes, Uhlands, Geibels, Lenaus, Wilhelm Müllers, Eichendorffs, Hoffmanns von Fallersleben in diesen Dipodien geschrieben, welche freilich durch den Wechsel männlicher und weiblicher Reime einen etwas beweglicheren und minder strengen Charakter erhalten. Vierzeilige Strophen mit einfach verschlungenen Reimen entsprechen am meisten der Einfachheit des Liedes.

Auch widerspricht es nicht dem sangbaren Charakter des Liedes, daß die zweite Hälfte der Strophe, besonders der vom Chor zu singende Refrain, in einem andern Versmaß gedichtet ist, wie wir dies in vielen Volks- und geselligen Liedern finden. Dagegen ist der Pomp oft wiederholter und kunstvoll verschlungener Reime mit dem Wesen des Liedes durchaus unverträglich. Es ist daher unbegreiflich, wie zahlreiche Ästhetiker, unter ihnen auch Hillebrand in seiner: „Litterar-Ästhetik", das Sonett als eine Unterart des „Liedes" betrachten konnten. Eher dürfte das lyrische Epigramm, das Madrigal, das in kein solches monotones Vers- und Reimschema eingezwängt war, hier eine Stätte finden, indem, wie wir schon gesehen, eine frappante lyrische Pointe, ein schalkhaftes Austönen im Liede vollkommen berechtigt ist, welches sogar einen durchaus komischen Inhalt in sich aufzunehmen vermag. Wir wollen jetzt einige Unterscheidungen des Liedes und geschichtliche Gestalten desselben ins Auge fassen.

1. Das Volks- und Kunstlied.

Das Lied als unmittelbarer Erguß des Herzens setzt keine tiefere Bildung voraus; im Gegenteil, sein Quell kann am frischesten in einem unbefangenen, mit der Natur noch träumerisch verwachsenen Gemüte sprudeln! Dann erinnert es an den Gesang des Vogels, der auf den Zweigen singt. Die Natur und die eigene Empfindung, die Welt der Sage, mit welcher der Sänger groß geworden, sind die Quellen des Volksliedes, dessen kunstlose Naivetät, wie aromatischer Walddust, das Gemüt gefangen nimmt. Zugleich liegt im Volksliede die Sehnsucht

nach einem noch unerschlossenen Reiche der Bildung, und das gibt ihm einen neuen wehmütigen Reiz. Was in diesen Volksliedern indes echt lyrisch ist: das sind seine verschleierten Übergänge, seine sinnigen Andeutungen, dies träumerische Herübergehn vom Naturbild zum Ereignis des Herzens. Dadurch erhält auch seine Form etwas Knappes, Gedrungenes, Sangbares; der wiederkehrende Refrain hält die Einheit der Stimmung fest. Der Refrain bildete sich aus dem Kehrreim, wie er z. B. in den altschwedischen Liedern und Balladen zu finden ist, der Wiederholung einer oder zweier Zeilen nach jeder Verszeile des Liedes, mochten sie dazu wohl oder übel passen. Der Zweck war auch hier, den Hintergrund einer düstern, oder freudigen, ruhigen oder erregten Stimmung im Auf- und Abwogen der Empfindungen und dem Fortgang der Begebenheiten festzuhalten; das Mittel aber war äußerlich und gewaltsam und konnte nur ausnahmsweise, durch ein zufälliges Zusammentönen des Kehrreimes mit den Klängen des forteilenden Liedes einen rührenden Eindruck machen. Der Kehrreim bildete sich weiter fort zum Refrain, welcher, die einzelnen Strophen abschließend, als kunstvolleres Band der Stimmung das Lied zusammenhielt.*) Der Inhalt des Volksliedes ist derselbe wie der des Kunstliedes; ja unsere neue deutsche Lyrik hat dieselben Stoffe mit dem Hauch der Empfindung durchdrungen, wie das eigentlich deutsche Volkslied, das im fünfzehnten Jahrhundert entstand. Da gab es Liebeslieder, Frühlings- und Sommerlieder, Trinklieder, Sittenlieder, ebenso schon politische Lieder, teils Preis- und Lob-, teils Mahn-, Rüge-, Schelt- und Spottlieder, Lieder einzelner Stände, wie Jäger-, Studenten-, Soldatenlieder. In der Reformationszeit war das Lied fast durchweg polemisch, eine Waffe in den Kämpfen der Zeit.

Die Bedeutung des Volksliedes ist in unserer Zeit vorzugsweise eine kultur- und litterarhistorische. Die Überschätzung desselben, die zu den Moden des Tages gehört, hängt teils mit dem verdienstlichen Eifer zusammen, mit welchem die Wissenschaft alle seine vergrabenen Schätze zutage förderte, teils geht sie aus einer mehr raffinierten, als naturwüchsigen

*) Eingehende Untersuchungen über den Kehrreim und Refrain enthält das zweite Bändchen der „Ästhetischen Vorträge“ von A. W. Grube, und zwar nicht nur über den Kehrreim des Volksliedes, sondern auch über den Kehrreim bei Goethe, Uhland und Rückert. Aus der Art, wie Goethe, Uhland und Rückert den Kehrreim behandeln, ergeben sich die wichtigsten Schlüsse auf die Eigentümlichkeit ihrer Begabung. Grube macht den Refrain zu einer Form des „Kehrreims“ als der allgemeinen Gattung und zwar bezeichnet er so den Schluß- oder Endkehrreim. Der Refrain der Ghasele wird als orientalischer Despot treffend charakterisiert.

Opposition gegen die Fortentwicklung unserer Kunstpoesie hervor. Wenn das Volkslied selbst auf die Kunstpoesie einen bedeutenden Einfluß gehabt; wenn besonders der Schatz der altspanischen Romanzen und altschottischen Balladen auf Bürger, Herder, Goethe u. a. einen unleugbar erfrischenden und zu Nachdichtungen anspornenden Eindruck gemacht, wenn Goethe selbst die Weise manchen italienischen Volksliedes in einen reineren künstlerischen Äther gehoben: so darf man doch nicht vergessen, daß heutzutage umgekehrt die Kunstlyrik wieder die Volkslyrik befruchtet, daß die Klänge der Bildung bis in die verlorensten Gebirgsthäler und Wälder dringen und manches neue Volkslied nichts ist, als ein verstümmeltes Lied von den Höhen des deutschen Parnasses. Die Ursprünglichkeit des Volksliedes verlangt eine völlige Abgeschlossenheit von allen Bedingungen der Kultur — wo aber wäre in unserer Zeit der Eisenbahnen diese noch zu finden? Oder entsprechen die Lieder eines Hebel, Holtei, Klaus Groth den Bedingungen der eigentlichen Volkspoesie? Sind sie nicht in ein Volksidiom hineingedichtete Kunstpoesie? Die Sammlungen der Volkslieder haben sich in neuster Zeit außerordentlich vermehrt, und so schätzbar sie als Ausbeute litterarhistorischer Studien sind, so droht doch die Überfüllung des Marktes mit dieser Blütenflora den Bestrebungen der Gegenwart Gefahr, wenn der geschichtliche Standpunkt verrückt wird und der eines bewundernden Dilettantismus an seine Stelle tritt. Herders „Stimmen der Völker" sind eine Mustersammlung, die aus jener Auffassung hervorging, während Arnims und Brentanos „des Knaben Wunderhorn" den zweiten Standpunkt vertritt. Der sinnige Litteraturforscher reihte die Liederblüten aller Völker, besonders der germanischen und slavischen Stämme, deren Gemütsinnigkeit am reichsten und fruchtbarsten hervortritt, zum Kranz; er zeigte damit, wie mannigfach sich der nationale Genius in diesen dichterischen Hervorbringungen spiegelte, und gab eine willkommene Ergänzung zur Kulturgeschichte der Völker. Arnim und Brentano dagegen sammelten ihre oft rohen, oft süßlichen, meistens dilettantisch überzuckerten Volkslieder als Dichtungen von höchstem poetischem Wert, als ein „Wunderhorn" für den deutschen Knaben, als eine Bildungsschule der Nation. Und nach dem Vorgange der Romantiker erhielten wir nicht nur serbische und baskische, wallachische, littauische und dalmatische, sondern auch finnische, esthische, lappische Volkslieder, kurz, ein ganzes lyrisches Kuriositätenkabinet, das wohl kein größeres Interesse in Anspruch nehmen darf, als eine große Waffensammlung, in welcher neben dem altdeutschen Ritterschwert der Kupferspieß des Eskimo nicht fehlt. Andere Sänger eilten, im Harz und in allen deutschen Gebirgen alte und

frische Liederspuren aufzusuchen; noch andere streiften mit Rousseaus Hast die ganze moderne Kultur ab, um in den Urwäldern des Volksliedes auf allen Vieren zu kriechen. Hiergegen läßt sich erinnern, daß kein Dichter, der Dauerndes schaffen will, seine Bildung verleugnen soll, um in den Tiefen etwas Höheres zu suchen. Die verkehrte Volkstümlichkeit ist auf allen Gebieten eine Reaktion gegen den Fortschritt der Litteratur. Oder welcher Dichter des Augusteischen Zeitalters hätte seinen Ruhm darin gesucht, die Kunstbildung zu verleugnen, die Ennius, der römische Opitz, seinem Volk geschaffen, um nach dem Gesetz einer rohen, unplastischen Rhythmik die alten saturninischen Verse wieder aufzuwecken? Alle Ehre den naiven Sängern oder dem dichtenden Volksgeiste selbst, der seine Empfindungen in urwüchsigen Liedern ausströmt; aber die Wiedererweckung des rohern Stils und knittelversartiger Rhythmen geht dieser Ehre verlustig! Mit Recht sagt Grillparzer: „Volkslieder sind wie die Wiesenblumen, die, wenn man sie im Felde ohne Pflege und Kultur aufgewachsen antrifft, erfreuen, ja entzücken; in den Gärten zwischen Rosen, Lilien und Nelken versetzt, sind sie nicht viel besser als Unkraut.“ Kann doch die Kunstlyrik heutzutage wahrhaft volkstümliche Lieder aufweisen, sodaß jener höhere Standpunkt der hellenischen Kultur, der die unwahre Trennung zwischen Volks- und Kunstpoesie nicht kennt, wenigstens im einzelnen erreicht ist. Anakreon mit seinen leichtflatternden Liederchen, den reizenden Devisen Amors, wie sie in Deutschland am besten Leopold Schefer und Wilhelm Müller nachgeahmt, war gewiß ein griechischer Volkspoet, nicht minder Catull im liederarmen Rom. Rouget de Lisle mit seiner Revolutionshymne hat die Heere der Republik des Kaiserreiches elektrisiert, während Schiller durch sein „Reiterlied,“ Körner, Arndt den Ausdruck der nationalen Stimmung wunderbar trafen und in allen Bivuaks der Befreiungskriege mit Begeisterung gesungen wurden. Ja steht nicht in neuer Zeit Béranger als der echt französische Volkspoet da, der alle Seiten der Nation von der leichtfertigsten Lebenslust bis zum höchsten Aufschwung des aufbrausenden Enthusiasmus in seinen Chansons spiegelt? Alle seine Lieder sind echt französischer Champagner! Und solch ein einzelner Dichter, welcher die Verkörperung seiner Nation ist, der ihre Eigentümlichkeiten in seinem Talent konzentriert, vertritt das Volkslied besser als alle aufgespeicherten Schätze namenloser Volksdichtung!

Wir verkennen nicht, daß das höhere Lied aus dem Volksliede hervorgegangen, daß es eigentlich dem Altertum und dem Orient unbekannt war und ein Ausfluß christlich-germanischer Innigkeit ist. Die Griechen und Römer waren in ihrer Lyrik teils zu plastisch, teils zu reflektierend;

die Orientalen zu bilderprunkend, lehr- und spruchreich. Dagegen spricht in den anglo-normannischen, altfranzösischen und mittelenglischen „Lais“*) sich bereits jener innige sangbare Charakter aus, der noch mehr im deutschen Volksliede hervortrat. Die Lieder der Minnesänger und Troubadours enthielten ebensoviel Süßliches, wie Zartes, Spielendes, wie Sinniges; als größter Liederdichter dieser Epoche muß Walther von der Vogelweide betrachtet werden, neben ihm Hartmann von Aue. Von den etwas späteren, mehr reflektierenden Liederdichtern verdient Konrad von Würzburg den Preis. Die Formen des Minneliedes waren von der größten Mannigfaltigkeit. In der Regel mußte jeder Dichter neu sein im Finden, für jedes Lied sowohl Wort (den Text) als auch dûa (Metrum) und wise (Melodie) selbst erfinden; ja auch die eigenen Erfindungen pflegte der Dichter nur einmal in einem Lied zu gebrauchen; dieser äußere Formenreichtum führte zu einer Künstelei, welche dem innern Gehalt um so weniger förderlich war, als ihm kein Reichtum der Weltanschauung, der Gedanken und Empfindungen entsprach. Man unterschied Lieder, Leiche und Sprüche; das Lied war eine Folge von Strophen eines gleichen, meist dreiteiligen Baues, jede sangbar nach derselben Melodie; die Leiche waren verschiedene, meist zweiteilig gebaute Strophen und mußten deshalb durchkomponiert werden; Sprüche waren Strophen, die meist einzeln standen und ohne musikalische Begleitung hergesagt wurden. Eine Form des Liedes war die Tagweise oder das Taglied; der Inhalt, die Trennung der Liebenden bei Tagesanbruch, ist aus der Balkonszene in „Romeo und Julie“ bekannt. Dittmar von Eist, Heinrich von Morungen sind namhafte Tagliederdichter. Das Duett der Tagweise verwandelte Wolfram von Eschenbach in ein Trio, indem er nach dem Vorgang der Franzosen einen mahnenden Wächter mithereinverwebte. Dadurch ging aber der naive Reiz der Liebesszene verloren; das Verbotene des nächtlichen Abenteuers machte sich aufdringlich geltend.

Die Liederkost des Meistersanges war roh, derb und für das Handwerkertum schmackhaft. Das Zunftmäßige der „holdseligen Kunst“ der Meistersänger war im Grunde auf die Überkünstelungen der letzten Minnesänger gegründet, die man in ein System brachte. Um Meister zu werden, mußte man einen neuen Ton erfinden, welcher nach der Tabulatur, dem Inbegriff der äußern Kunstregeln, fehlerfrei war, worüber das Urteil der „Merker“ entschied. Es kam dabei nur auf die Zahl der Silben, die

*) Vergl.: „Über die Laïs, Sequenzen und Leiche“ von Ferdinand Wolf. Heidelberg. 1841.

Zahl und Stellung der Verse und Reime an, da Betonung und Quantität nicht beachtet wurde. Im ganzen überwog die Didaktik über die Lyrik; die 4275 Bar (Meisterlieder) des Hans Sachs haben durchaus keinen liederartigen Charakter. Nur wenige, wie Muskatblüt, trafen den Ton des Liedes. Seit Opitz und Flemming die deutsche Poesie an den klassischen Mustern heranbildeten, gelangte auch das Lied der Kunstpoesie zur Ausbildung, welche durch den Bilderschwulst der zweiten schlesischen Dichterschule indes wieder erstickt wurde. Erst mit den deutschen Anakreontikern Gleim, Uz, Götz, Jakobi und Hagedorn beginnt eine neue Aera des deutschen Liedes, deren höchsten Gipfelpunkt Goethe bezeichnet. Mit proteusartiger Verwandlungskunst schmiegte sein Genius sich auch in die Formen des Volksliedes und gab ihnen seltene harmonische Weihe, tiefste Innigkeit, einen unsagbaren Reiz. Die Lieder Mignons, das Lied an den Mond, u. a. schlugen die verschiedensten Töne des Volksliedes an, aber sie beseitigen seine rohen Auswüchse und hoben es in einen geläuterten Äther. Die sanften, weichen Liederklänge Uhlands, Heines, oft leichte und kecke, oft tiefgefühlte Liederchen, Eichendorffs romantisch träumerische, Geibels harmonisch ansprechende, Lenaus melancholische Lieder, die jugendfrischen Klänge von Roquette, Rodenberg und Rittershaus die stimmungsvollen Gedichte von Martin Greif u. a. bezeichnen die weitere Entwickelung des deutschen Liedes. Als lyrische Aquarellbilder sind einzelne Gedichte von Theodor Storm zu betrachten, während Rudolf Baumbach dem Genrebild einen liederartigen Charakter zu geben weiß. Als wiedergeborner Minnesang sind die einzelnen Lieder in den epischen Dichtungen von Julius Wolff zu betrachten. Alle Empfindungen der Seele, das Naturbild, die wechselnden Liebesgefühle fanden im Lied ihre Stätte. Die Liederpoesie des Salons wucherte mit Gesang und Klavierbegleitung — viel Nichtsagendes und Krankhaftes wurde in Musik gesetzt und dadurch populär. Eine Reaktion gegen die Trivialität der Wald- und Mondscheinlieder versuchte die politische Lyrik, die wieder zu den Klängen der Lyrik der Befreiungskriege, den begeisterten Gesängen eines Körner und Arndt zurückgriff und als deren Hauptvertreter in Deutschland Georg Herwegh, der den Chansons Bérangers in geschlossener schwunghafter Form am nächsten kam, Carl Beck, Robert Prutz, Franz Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben, der letztere in altdeutsch schlichter Liederform, genannt werden müssen. Die Kriegslyrik von 1870 und 1871 hat ebenfalls einige schwunghafte Lieder geschaffen; in erster Linie stehn hier Freiligrath, Geibel, Große, Jensen und Rittershaus.

2. Die Ballade.

Die Ballade ist das epische Lied, ein Lied, in welchem der Ton der Stimmung und die sangbare Form vorwaltet, und welches daher das Ereignis ganz in Empfindung auflöst. Nur wenn wir diese Begriffsbestimmung in aller Schärfe festhalten, lassen sich die Grenzstreitigkeiten zwischen Ballade und Romanze, deren Verwirrung durch den schwankenden Gebrauch dieser Ausdrücke von seiten unserer großen Dichter noch vermehrt ist, ein für allemal grundrechtlich regulieren. Die Romanze ist dann eine episch-lyrische Mischgattung, eine kleinere „poetische Erzählung", in welcher das Interesse des Kolorits und der Schilderung überwiegt und die lyrischen Andeutungen und Sprünge, das Element der musikalischen Stimmung, die Sangbarkeit und Kürze gänzlich verdrängt. Die Romanze als poetische Erzählung ist daher gar nicht an dieser Stelle, sondern in der Lehre von der epischen Dichtung zu behandeln.

Die historische Entwickelung der Ballade und Romanze gibt uns für diese Unterscheidungen freilich nur einen schwachen Anhalt. Romance, Romanzo hieß in den romanischen Sprachen anfänglich jedes Gedicht der Volkssprache im Gegensatz zu den lateinischen Gedichten. Im Spanischen wurde diese Bezeichnung dann auf episch-lyrische, volkstümliche Gedichte übertragen, deren Rhythmus, der drei- und vierfüßige Trochäus, ebenfalls diesen Namen erhielt. Die ältesten spanischen Romanzen, wie die vom Cid, waren historisch-episch. Ihnen schlossen sich die Ritterromanzen der wandernden Sänger, die maurischen und Schäferromanzen an. Größere Sammlungen, Romanzeros, wurden seit der Mitte des 16. Jahrhunders herausgegeben. Der vorwiegend epische Charakter und das farbengesättigte Kolorit der Romanze gibt uns ein Recht, sie auch nach ihrer historischen Entwickelung als poetische Erzählung in das epische Gedicht zu verweisen.

Anders verhält es sich mit der Ballade, ein Namen, der allerdings auch südlichen Ursprungs ist, indem das italienische „ballata" im 12. Jahrhundert sonett- und madrigalartige kleinere Gedichte bezeichnet. Für das epische Volkslied wurde der Namen im 14. Jahrhundert zuerst in England und dann in Schottland angewendet. Aus solchen Volksliedern sind nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Rußland die großen Volksepopöen entstanden; doch wandte man die Bezeichnung Ballade in Deutschland erst an, als die englisch-schottischen Vorbilder bei uns eingebürgert wurden. Der nordische Charakter gab dem epischen Volksliede etwas Schroffes, Springendes, Phantastisches, aber auch jene Lakonismen der Empfindung, welche sich, durch den Gesang hervorgehoben, an die musi-

kalische Begleitung anlehnen konnten. Das Gespensterhafte, Unheimliche der alten nordischen Sage war eine mehr zufällige Zuthat, und es muß ungeeignet erscheinen, den Unterschied der Ballade von der Romanze auf dies Hereinragen einer dämonischen oder spuk- und märchenhaften Welt in die Begebenheiten des Lebens zu begründen. Die Ballade ist ein Lied, die Romanze eine Erzählung; die Ballade sangbar, die Romanze nicht; die Ballade hebt die Handlung in der Stimmung auf, die Romanze die Stimmung in der Handlung; die Ballade ist von seelenvoller Kürze, die Romanze von farbenreicher Ausführung; die Ballade skizziert das Epische nur in traumhaften Umrissen, die Romanze gibt ihm den vollen Glanz der Schilderung; die Ballade ist wesentlich lyrisch, die Romanze vorwiegend episch. Diese Bestimmungen, die aus dem Wesen der Dichtungen hervorgehn, scheinen geeignet, die Grenzen zwischen beiden Gedichten so scharf zu ziehen, daß eine Vermischung und Verwechslung derselben nicht mehr möglich ist. A. W. Grube in seinen „Ästhetischen Vorträgen" (1864), deren erstes Bändchen: „Goethes Elfenballaden und Schillers Ritterromanzen" nach ihrem Ideengehalt, ihrer Formenschönheit und ihrem Stilgegensatz erläutert, kommt im wesentlichen zu denselben Resultaten, wie wir sie schon in der ersten Auflage der „Poetik" aufgestellt hatten. Wenn er indes das „Walten der unmittelbaren Naturkräfte" und „ihren Eindruck auf die Menschenseele" als notwendigen Inhalt der Ballade festhält, so gilt dies doch nur immer für eine bestimmte Form derselben, die Elfen- und Geisterballaden, aus denen sich allerdings die deutsche Ballade entwickelt hat.

Eine Revision des uns überlieferten Balladen- und Romanzenschatzes nach den oben aufgestellten Grundsätzen würde ergeben, daß von den Schillerschen episch-lyrischen Gedichten nur der „Ritter Toggenburg" wegen seines sangbaren Charakters hierher gehört, während Goethes vom Hauch der Stimmung wunderbar durchzitterter „Erlkönig" ein durchgreifendes Musterbild der „modernen" Ballade ist. Der echte moderne Balladendichter ist Heinrich Heine im „Buch der Lieder," während im „Romanzero" die Romanze, die ausgeführte Erzählung, überwiegt. In seinen Balladen: „die Grenadiere," „die Heimführung," „die Botschaft," „Belsazer," „die Fensterschau," in seinen unübertroffenen Gedichten von der „Lorelei" und vom „Hirtenknaben" in vielen, einzelnen kleinen Liedern, in denen das Epische gleichsam im lyrischen Aether verzittert, ist der liederartige Charakter, das stimmungsvolle Element in mustergültiger Weise vorherrschend. Dies sanfte Verschweben des Epischen charakterisiert auch einzelne Balladen von Uhland z. B.

„das Schloß am Meer," „der Traum," „Abschied" u. a., während „des Sängers Fluch" zu den farbenreichen Romanzen gehört. Ebenso traumhaft sind einzelne Balladen Brentanos und Eichendorffs; neuerdings hat Theodor Fontane den Balladenton mit Glück getroffen, wenn er auch den düster schauerlichen Charakter der altenglischen und schottischen Volksballaden festhielt. Es ist in der That keine Notwendigkeit für die Ballade der Neuzeit, aus Dr. Percys altem Balladenbuch die phantastischen Naturmächte, elementarischen Geister, Feen, Hexen und sonstigen Gespenster zu opernhafter Ausschmückung mit hinüberzunehmen; ebenso wenig wie ein mittelalterlich ritterliches Kostüm zu ihrer unabweislichen Bedingung gehört. Die Riesen der Edda hatten ihre Zeit, die tapfern Degen der Nibelungen die ihrige; die Vertiefung in eine Welt untergegangener Sagen hat einen litterarischen und wissenschaftlichen Reiz; aber dieser Reiz ist unfruchtbar für die echte Volkspoesie der Gegenwart. Solch' eine Haudegen-Ballade, wie: „des Deutschritters Ave" von Geibel kann in unserer Zeit keine Sympathien erwecken. Dichter wie Burns und Thomas Moore, schöpfen zwar aus dem schottischen und irischen Volksleben; aber sie wissen doch der Sage eine echt menschliche und dauernde Bedeutung zu geben und sie ganz in die Empfindung des Herzens aufzulösen. Indes finden wir bei Letzterem schon die Ansätze zu einer modernen Ballade! Béranger in einzelnen episch gefärbten Chansons, Heine in seinen meisterhaften „Grenadieren," Zedlitz in der „nächtigen Heerschau" haben mit Glück die Bahn betreten, die zu einer Verjüngung der Ballade führt. Ein ausgezeichnetes Muster einer aus der modernsten Geschichte herausgegriffenen Ballade ist Freiligraths „der Trompeter von Bionville." Das jüngste Zeitalter ist reich genug an großartigen Reminiszenzen, welche ein begabter Dichter in stimmungsvollen und sangbaren Balladen verwerten kann — und so wenig ein französischer Grenadier der großen Armee unsere nationalen Sympathien besitzt, so versetzt er uns doch eher in eine dichterisch sympathische Stimmung, als ein alter Deutschritter, der einem Litthauer Häuptling den Schädel spaltet. Jene düstern schottischen Balladendichter haben aus der Stimmung ihrer Zeit herausgedichtet — dichten wir so aus der unsrigen heraus! Haben wir den Mut, alle akademischen Exerzitien zu vermeiden, ob sie in Nachdichtungen der Römer und Griechen oder der eigenen, durch die germanistischen Studien galvanisierten Volkspoesie bestehen. Nur aus der Stimmung unseres Jahrhunderts heraus wird die echte Ballade gesungen, mag sie, wie oft bei Heine, das eigene Erlebnis liederartig gestalten oder irgend eine Begeben-

heit des sozialen und politischen Lebens, aus der Fülle des eigenen Herzens wiedergeboren, in frischem Liederquell hervorsprudeln lassen!

3. Das erhabene und komische Lied.

Obgleich sich das Lied meistens in der reinen Mitte des einfach Schönen bewegt, so kann es sich doch auch den erhabenen und komischen Stoff aneignen. Das religiöse Lied unterscheidet sich von der Hymne dadurch, daß es den erhabenen Gegenstand nicht in seiner Erhabenheit feiert, sondern die hingebende, andachtsvolle Stimmung des eigenen Gemütes, das Gefühl der Getragenheit durch eine höhere Macht, in warme innige Klänge haucht. Unsere geistlichen Lieder, wie z. B. „wie groß ist des Allmächt'gen Güte" und „wach' auf, mein Herz, und singe," atmen diese ganze Innigkeit und Festigkeit einer gottergebenen Gesinnung. Luther, Simon Dach, Flemming, Paul Gerhard, Gellert, Lavater u. a. haben den geistlichen Liederschatz unserer Nation mit den wertvollsten Spenden bereichert. Diese religiöse Lyrik hat auch in der Gegenwart beachtenswerte Blüten getrieben: wir erinnern nur an die Gedichte von Paul Gerok und Julius Sturm.

Auf der andern Seite geht das komische Lied aus der Stimmung des frischesten Wohlseins und Wohlbehagens hervor. „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt," das ist der von Goethe angeschlagene Grundton dieser Liederpoesie, ihr Wesen eine die Welt in die Schranken fordernde Jovialität. Ein großer Teil der geselligen Lieder, der Studenten-, Trink- und Hochzeitslieder, hat diesen heitern Charakter, der durch den allgemeinen Chorgesang sich zu lauter Fröhlichkeit steigert. Auch das scherzhafte Ereignis kann für ein solches fröhliches Lied willkommnen Stoff hergeben. Opitz und Goethe, Holtei, Kopisch und Reinick haben hier oft den richtigen Ton getroffen. Das bekannte Lied von Kopisch: „Als Noah aus dem Kasten war" zeigt uns, wie diese unbefangene Heiterkeit selbst die ehrwürdigen biblischen Gestalten in ihre Kreise zieht, ohne gerade in das Burleske zu verfallen. Französische Chansonniers treffen oft den Ton der heitersten Lebensluft. So Désaugiers in seinen bacchischen chansons, „le cavillon bacchique," „le délire bacchique" (1809 und 10). Allerliebste Refrains z. B. in „les inconvénients de la fortune":

Depuis que j'ai touché le faite
Et du luxe et de la grandeur,
J'ai perdu ma joyeuse humeur —
Adieu, bonheur!
Je baille comme un grandseigneur —
Adieu, bonheur!
Ma fortune est faite!

Dieſelbe heitere Lebensluſt bildet den humoriſtiſchen Grundton der Lieder Bérangers, in denen er ſeine Liſette (vive la grisette!) und die Fretillons, die Gottons, die Cattins feiert. Neben dieſem jovialen komiſchen „Lied“ geht das ſatiriſche einher. Bérangers Satire richtet ſich gegen die Ariſtokratie und die Höflinge, wie in den Gedichten: der Marquis von Carabas, die Marquiſe von Pretentaille, die Kammerjunker des in einen Ochſen verwandelten Nebukadnezar und le sénateur. „Der König von Yvetot“ iſt eine Satire auf den Napoleoniſchen Abſolutismus. Ein neues Genre des humoriſtiſchen Liedes hat Viktor Scheffel geſchaffen, beſonders in ſeinem „Gaudeamus;“ es iſt der Triumph des leichtgeflügelten Humors über einen ſchwerfälligen Stoff, der mit archäologiſcher und naturhiſtoriſcher Weisheit und ihren Kunſtausdrücken befrachtet iſt. Der „Walfiſch von Ascalon“ iſt ein Meiſterſtück eines derartigen ſangbaren komiſchen Liedes. Seiner Schule gehören Julius Wolff und Rudolf Baumbach an. Vortrefflich ſind auch die Lieder von Ludwig Eichrodt, Parodien und Perſiflagen poetiſcher Stileigenheiten. Als gelungene ſatiriſche Lieder ſind auch einzelne Couplets der neuern deutſchen Poſſen zu betrachten, namentlich hat David Kaliſch oft in dieſem Genre einen glücklichen Wurf gethan. Allerdings bedarf das komiſche Lied eines geſchmackvollen Haltes, in ſeiner ausgelaſſenen Stimmung einer ſittlichen Hemmung, wenn es nicht in eine plebeje Zotenpoeſie ausarten oder jenen dilettantiſchen Reimſchmieden und Versmachern anheimfallen ſoll, welche in die Saiten greifen, wie des Silen Mauleſel in die Saiten Apolls.

Dritter Abſchnitt.

Die Lyrik der Begeiſterung: die Ode.

Wenn das Gefühl des Dichters ſich ewigen Objekten zuwendet, wie Gott, Natur, Menſchheit: ſo wird es mit begeiſtertem Aufſchwung zu ihnen hinanſtreben; es wird ſie zu erreichen trachten und, nachdem es ſie voll in die Seele aufgenommen, mit vollen und mächtigen Klängen feiern. Auch die großen Geſtalten der Fürſten und Helden, die Thaten des Krieges, die Siege des Gedankens ſtimmen die Seele zu dieſem begeiſterten Anſtreben; ſelbſt die Empfindungen des Herzens, die Liebe, die Freundſchaft fallen in den Kreis dieſer höheren Lyrik: nur muß dann der Dichter ſeiner Empfindung eine größere Tragweite geben, ſeine eigne Luſt, ſein eignes Leid zu Luſt und Leid der ganzen Menſchheit erweitern.

So hat die Ode einen bedeutſameren Inhalt, als das „Lied“. Ihre

Geburtsstätte ist ein von den großen Mächten des Lebens und den Phänomenen der Geschichte und Natur erregtes Gemüt, das im Bestreben, sie zu erfassen und sich anzueignen, seine ganze eigene Kraft und Tiefe entwickelt. Während das Lied etwas knospenartiges und nur halb Erschlossenes hat, ist die Ode eine vollentfaltete Blüte der Lyrik. Einzelne Oden, wie die der Sappho und überhaupt der melischen Lyrik der Griechen stehn an der Grenze des Liedes; aber sie unterscheiden sich doch von ihm durch eine freiere und kunstvollere Haltung. Die Glut der Leidenschaft sprengt die einfach innige Form des Liedes; sie überstürzt sich in bewegteren Rhythmen; sie erhebt den Gegenstand, der sie erfüllt, mit kühnerem Schwung über das Maß und die Schranke des Gewöhnlichen. Das einfache Gefühl geht in seine eigenen Tiefen zurück; das Lied ist wie eine Mimose! Ihm genügt eine Berührung von außen, und es faltet sich zusammen. Die Begeisterung jauchzt in alle Welt hinaus, was sie erfüllt: sie feiert sich selbst in der Feier ihres Gegenstandes; sie sucht in der Welt umher nach Farben zu seinem Schmuck, nach Klängen zu seinem Ruhm! Die Ode erscheint daher objektiver, als das Lied, sie erschließt größere Perspektiven der Anschauung und des Gedankens; aber immer ist ihr das überströmende Gefühl, der hinreißende Schwung der Seele das ἓν καὶ πᾶν, welches alles andere, Äußere in sich verzehrt. Darum hat die Welt der Erscheinung kein selbständiges Recht; ihre Bilder werden aus dem Zusammenhang gerissen; die Trunkenheit des Dichters irrt von dem einen zum andern, erhascht sie im Flug und schlingt sie um ihren Thyrsus. Deshalb ist auch der Charakter der Ode in bezug auf Komposition, sprachlichen Ausdruck und Rhythmus wesentlich vom Charakter des Liedes verschieden.

Die Komposition der Ode verstattet kühne Sprünge der Phantasie, welche die Bilder ohne alles behagliche Verweilen nur in lyrischen Fresken malt. Die Erregung des Odendichters ist allen großen Erregungen der Seele verwandt; sie hat etwas Visionäres, Prophetisches, Verzücktes. Doch auch da, wo sie minder gewaltig auftritt, läßt ihre Unruhe sie nicht bei einem einzelnen Bilde verweilen, weil ja kein einzelnes die Fülle der Begeisterung erschöpfend spiegeln kann. Schon der am meisten epische Odendichter, Pindar, flicht eine Reihe plastischer Gemmen zum Kranz; aber die geistige Vermittelung ist eine kühne, welche die ergänzende Phantasie herausfordert. Das aber ist das Wesen der Gedankenverbindung in der Ode: abgerissene, vom Flutstrom des Geistes aneinandergeschwemmte Bilder, kurz angedeutete kühne Übergänge, Auslassungen und Sprünge; aber die scheinbare Unordnung und Willkür beherrscht von einer tieferen

Einheit des begeisterten Gedankens. Freilich dürfen diese Abschweifungen nicht gänzlich zerstreuender Art sein, wie z. B. im zehnten pythischen Gesang des Pindar die Schilderung des Landes der Hyperboreer. Hier mahnt der Dichter den Sieger, daß er nicht ein ganz unbedingtes Glück finden, nicht wie Perseus in das Land der glückseligen Hyperboreer den Weg finden werde. So ist der Übergang zur Schilderung dieses Landes wohl vermittelt; aber die Episode drängt sich zu sehr in den Vordergrund, und Pindar selbst hält eine Rechtfertigung für nötig, indem er die Weise seines Siegesgesanges mit der Biene vergleicht, die ihren Honig aus verschiedenen Blumen sammelt. Wenn Horaz die Meerfahrt seines Freundes Virgilius (I, 3.) besingt, so beginnt er mit einem herzlichen Wunsche, daß ihm die andere Hälfte seiner Seele erhalten bleibe, daß das Schiff den Freund sicher an Attikas Gestaden aussetze! Der Liederdichter hätte diesen Wunsch mit inniger und sinniger Wärme ausgesprochen und die ganze Glut der Freundschaft in seine Verse gehaucht! Der Odendichter aber springt alsbald zu andern kühnern Bildern ab! Er sieht das Schiff, das den Freund trägt, in seinem Kampfe mit den Fluten — und dies einzelne Bild wird ihm zum Bilde der ganzen kühnen, ringenden Menschheit, welche den Gefahren der Fluten und Stürme, den Brandungen Adrias, den schwimmenden Ungeheuern der Tiefe trotzt und über die von den Göttern gesetzte Scheidung des Oceans auf frevelndem Floß hinausschifft! Er schaut im Geiste den ganzen Trotz der Menschen gegen die Götter: den Übermut des Prometheus, der ihnen das Feuer raubt, des Dädalus, der sich auf menschlichen Flügeln in den Äther wagt, des Herkules, der durch den Acheron dringt; und aus einem der Freundschaft geweihten Liede wird eine der gedankenvollsten und die einzig titanische Ode des Horaz, indem sich die Meerfahrt des Freundes zu einem großen Bilde der rastlos strebenden Menschheit erweitert.

In der „Frühlingsfeier" besingt Klopstock den Lenz, aber nicht, wie der Liederdichter, der einzelne anmutige Bilder wie Blumen zum Kranze reiht. Der Odensänger entrollt ein großes kosmisches Gemälde: wir sehn die Siebengestirne aus Strahlen zusammenströmen, aber auch das grünlich goldene Frühlingswürmchen neben dem Dichter spielen. Diese Malerei, entgegengesetzt einer harmonischen und ruhigen Schilderung, springt vom Größten auf das Kleinste; aber die erhabene Begeisterung des Dichters schlägt die Brücke zwischen Himmel und Erde.

Wie die Komposition, wird auch der sprachliche Ausdruck der Ode von großer Kühnheit und oft stürmischer Bewegtheit sein. Die großartige Metapher und die Hyperbel treten hier an die Stelle der episch

malenden Vergleichung. „Das Roß mit seinem Donner im Halse schnaubet Entsetzen durch seine Nüstern! Sein Huf stampfet die Erde auf; es erkühnet sich in seiner Macht und eilt entgegen den Gerüsteten! Es spottet der Furcht, weichet nicht dem Schwert! Mag entgegenrasseln der Köcher, der Wurfspieß schimmern und Speer — es verschlingt die Erde in brausender Wut und harret der Drommete nicht!“ So schildert einer der kühnsten Odensänger, der Dichter des Buches Hiob, das Schlachtroß — wie ganz anders malt der Epiker Homer! „Der geschmetterte Wald dampft“ singt Klopstock vom Gewitter. Das ist echter Lapidarstil der Ode! Stolberg feiert in seiner „Hymne auf die Erde“ den Rheinstrom:

Dich seh' ich als Knabe,
Wo mit umwölkter Hand die Natur an gängelndem Bande
Über Nebel und stürmenden Winden und zuckenden Blitzen
Deinen wankenden Tritt auf zackiger Felsenbahn leitet!

Nur Pindar zeigt in seinen Gesängen noch ein vorwiegend episch-plastisches Element.

Das Beiwort muß in der „Ode“ von schlagender Kraft sein; hier sind neue und kühne Bildungen und Zusammensetzungen erlaubt, wenn auch ihr Übermaß der Ode ein gekünsteltes Aussehen gibt. Schon die Beiwörter Pindars sind nicht stereotyp wie die Beiwörter Homers; sie sind nicht bloß malend, darstellend, sondern auch gedankenvoll. Pindar singt vom „bezähmenden Golde“ (δαμασίφρονα χρύσον), von erdeschleichender Rede (χαμαιπετέων λόγων) u. a.! In diesen stolzklingenden, oft metaphorischen und kühn personifizierenden Beiwörtern liegt vorzugsweise die schwungvolle Kraft des Thebanischen Sängers, dessen Vorbild die deutschen Odendichter nacheiferten, die Bildsamkeit der Muttersprache zu kühnen Neubildungen benutzend. Freilich stand bei ihnen nicht immer der gute Geschmack zu Paten. Auch im Gebrauch der Inversionen dürfte größeres Maß anzuraten sein, da allzu häufige syntaktische Verrückungen dem Ganzen ein unnötigerweise verschnörkeltes Aussehen geben. Die stürmisch bewegte Begeisterung Klopstocks wird auch bisweilen gesucht, offenbart aber in einzelnen Oden alle Schönheiten, welche ihre sprachbändigende Kraft hervorzubringen vermag. Welche hinundherflackernde Glut der Sprache in seiner „Frühlingsfeier!“ Mit einem hyperbolischen Optativ und einer Inversion beginnt das Gedicht:

Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen — schweben nicht u. s. f.

Dann drängen sich Wiederholungen einzelner Worte, Ausrufungen ganzer Sätze aus der Fülle des Herzens heraus; Fragen wechseln mit

erhabenen Lakonismen des Ausdruckes; wie Blitze des Herrn im geschilderten Gewittersturm eilen beflügelte Sätze:

Und die Gewitterwinde? Sie tragen den Donner!
Wie sie rauschen, wie sie die Wälder durchrauschen!
Und nun schweigen sie. Langsam wandelt
Die schwarze Wolke.
Seht ihr den neuen Zeugen des Nahen, den fliegenden Strahl?
Hört ihr hoch in der Wolke den Donner des Herrn?
Er ruft: Jehova! Jehova! Jehova!
Und der geschmetterte Wald dampft!

Kleinere Sätze nimmt diese wogende Sprachflut mit syntaktischer Lizenz in sich auf:

Nun ist, wie dürstete sie, die Erd' erquickt!

Oden, die nicht solchen hohen Aufschwung haben, sondern mehr an der Grenze des Liedes stehen, können eine minder zerspaltene Architektonik und mehr harmonische Getragenheit auch in ihrem sprachlichen Bau zur Schau stellen.

Die Rhythmik der Ode bedient sich, im Einklang mit ihrer Komposition und sprachlichen Einkleidung der kühnsten metrischen Maße. Der Bau der Strophe, Gegenstrophe und Schlußstrophe, wie ihn Pindar gefugt, ist aus jenen Marmorquadern der plastischen Sprache Griechenlands aufgebaut, deren Gewicht in unumstößlicher Weise bestimmt war. Die regelrechteren Strophen der melischen Lyrik, des Alkäus und Sappho, eignete Horaz dem lateinischen Idiom an, und Klopstock, Voß, Platen machten sie in Deutschland heimisch.

Die Ode ist eine so prächtige, lyrische Form, so geeignet für große Bilder und Gedanken, für einen Genius, der das Ewige aus dem fliehenden Strom der Zeit herauszuheben sucht, daß man bedauern muß, sie, trotz des lyrischen Aufschwunges der neuesten Zeit, fast in Vergessenheit geraten zu sehn. Frägt man nach den Gründen ihrer bis vor kurzem wachsenden Verschollenheit: so tritt uns zunächst die absichtliche gelehrte und unvolkstümliche Haltung entgegen, welche von Klopstock ab bis auf Platen und Minckwitz von den Odendichtern angenommen wird.

Odi profanum vulgus et arceo!

Und diese Unvolkstümlichkeit wird nicht durch die Stoffe der neuen Ode, sondern durch ihre Behandlungsweise hervorgerufen. Eine kunstvoll verwickelte Metrik hemmte sowohl den Schwung der Dichter selbst und zwang sie zu Künsteleien, als sie auch mit ihrem studierten Wohllaut nicht auf die Empfänglichkeit des deutschen Volkes rechnen durfte.

Ich habe in meinen „neuen Gedichten“ eine volkstümliche Wiedergeburt der Ode durch den Reim anzubahnen versucht, nach welchem einmal der sehnsüchtige und unüberwindliche Zug unserer Lyrik geht. Daß dieser Reim unseren antiken Strophen nicht widerspricht, habe ich schon oben dargethan. Sie erhalten erst durch ihn volle rhythmische Klarheit und ansprechenden Zauber. Allen Mitstrebenden aber, denen die herrliche „Ode“, welche für jeden großen Inhalt des Jahrhunderts eine willigtragende Form ist, am Herzen liegt, schlag ich folgende Formen zu ihrer Wiederbelebung vor:

1. Die gereimten Horazischen Strophen, die sapphischen und asklepiadäischen, und gereimte rhythmische Neubildungen auf ihrer Grundlage.

2. Freie, wechselnde Verse in der Art, wie sie reimlos von Stolberg, Kosegarten, Goethe, Heine in den Nordseebildern, gereimt von mir in meiner „Hymne an den Tod“ angewendet wurden.

3. Gereimte Pindarische Strophen, Gegenstrophen und Schlußstrophen von metrischer Strenge, aber Einfachheit, so daß die Gegenstrophe ein bis ins kleinste entsprechendes Gegenbild der Hauptstrophe, die Schlußstrophe ihre taktvolle Vereinigung ist. Solche pindarische „Oden“ haben einzelne Engländer zu dichten versucht z. B. Gray: „The progress of poesy“, West: „Institution of the garter“ u. a.

4. Gereimte jambische Strophen von abwechselnder Länge der Verszeilen, wie sie mit großem Geschick Uz besonders in seiner „Theodicee“ und Ramler in einigen Oden gebildet z. B.

Mit sonnenrotem Angesichte
Flieg' ich zur Gottheit auf! Ein Strahl von ihrem Lichte
Glänzt auf mein Saitenspiel, das nie erhab'ner klang.
Durch welche Töne wälzt mein heiliger Gesang,
Wie eine Flut von furchtbarn Klippen
Sich strömend fort, und braust von meinen Lippen. Uz.

oder:

Dein König, o Berlin, durch den du weiser
Als alle deine Schwestern bist,
Voll Künste deine Thore, Felsen deine Häuser,
Die Flur ein Garten ist. Ramler.

Die zweite und dritte Form eignet sich mehr für hymnenartige Gesänge; die erste und vierte für einfachere, dem Liede näher stehende Oden.

Je nachdem die Begeisterung des Dichters die höchsten unerreichbaren Mächte der Welt und des Lebens ansingt oder das menschlich Nahe und

Verwandte feiert, oder im Taumel des irdischen Lebens eine göttliche Beseligung findet, kann man die Ode in die Hymne, die eigentliche Ode und die Dithyrambe einteilen.

1. Die Hymne.

Die Hymne ist in freiester und kühnster rhythmischer Form ein Hinaufsingen zur Gottheit, zu den ewigen Mächten, von denen der Mensch sich abhängig fühlt. So ist sie religiös im weitesten Sinne des Wortes, und selbst die Verzweiflungspsalmen der Skepsis, wie Shelley in seiner „Queen Mab“ sie anstimmt, gehören in ihren Kreis, weil das Gemüt selbst in gebrochenster Sehnsucht nach dem Höchsten aufringt. Auch von politischen Hymnen kann man sprechen, in Zeiten, wo der politische Enthusiasmus fast eine religiöse Innigkeit annahm. Hierher gehören die „Marseillaise“ des Rouget de Lisle, „le chant du départ“ von Joseph Chénier, die „Varsovienne“ und „Parisienne“ von Casimir Delavigne.

Die schönsten Hymnen enthält die hebräische Poesie. Jehova, der Höchste, der Allmächtige, der zürnende Gott wird gefeiert in seiner erhabenen Majestät als Schöpfer der Welt. Alle großen Phänomene der Natur sind seine Thaten! Er fliegt einher auf den Fittigen des Sturmes; er neigt die Himmel und fährt herab; seinem Munde entströmt verzehrende Glut in der Wetter Schlag. Zugleich ist er der Gott seines Volkes; alle diese religiösen Hymnen sind die höchsten patriotischen Weihegesänge. Das Wesen dieser hebräischen Poesie hat Herder mit unvergleichlicher Feinfühligkeit für das charakteristisch Schöne und mit meisterhafter Reproduktion der großen Muster ein für allemal auseinandergesetzt. Der alttestamentliche Prometheus, Hiob, ist der Urahn jener modernen Shelleyschen Skepsis; im Buche Hiob sind die kühnsten, gedankenvollsten Hymnen der Hebräer enthalten, deren reiche und glänzende Bildlichkeit oft einen grandiosen Schwung nimmt. Die Fackel eines majestätischen Geistes erleuchtet das All bis in seine tiefsten Abgründe und erlischt zuletzt vor der größeren Glorie und Majestät des Jehova. Von den Propheten ist Jesaias der Erhabenste; er schreibt den Lapidarstil der Hymne mit großen und wuchtigen Zügen. Gewitterhaft ist sein Zorn, zermalmend sein Hohn, z. B. wenn er Jehovas Strafgericht über die Babylonier und Assyrer schildert (14. Kapitel):

Hinabgebeugt zu den Toten ist dein Stolz,
Hinunter deiner Harfe Siegeston;
Der Moder deine Decke.
Dein Bett ist unter dir der Wurm;
Wie bist du gefallen vom Himmel, du Morgenstern!
(Nach Herder.)

Diese Parallelismen des Jesaias haben eine zerschmetternde Kraft! Sanfter tönen die Psalmen Davids, sie sind subjektiver, aus dem persönlichen Geschick herausgeboren, Gebete um Errettung, Trostlieder im Leiden, Dankeshymnen, Preisgesänge auf den Schöpfer der Natur und auf jenes Glück, das zu Antium keinen Tempel hatte, auf das Glück der Tugendhaften. Bei allen milden, weichen Klängen der Ergebung und manchen höchst anmutigen und lieblichen Schilderungen, an denen die Psalmen reich sind, fehlt es ihnen doch keineswegs an energischem Hymnenschwung; wir erinnern an jene Stellen voll großartiger dichterischer Intuition und Schlagkraft, wie: „Er schauet die Erde an, so bebt sie; er rühret die Berge an, so rauchen sie."

Die griechischen Hymnen von Orpheus, Homer und Kallimachos, zu denen noch einzelne Chorgesänge des Aeschylos und Sophokles zu rechnen sind, wie z. B. im „König Oedipus" der Gesang an die Götter um Abwendung der über Theben verhängten Seuche, erreichen die hebräischen nicht in bezug auf erhabenen Schwung und haben einen vorzugsweise epischen Charakter. So enthält die homerische Hymne auf Dionysos eigentlich eine Ovidische Metamorphose, indem sie eine That und Verwandlung des Gottes in anmutig anekdotischer Form erzählt. Die Siegeshymnen Pindars, des thebanischen Sängers, welche den Preis der Sieger doch immer in den Preis der Götter verweben, lassen sich an Schwung und Kühnheit noch am ersten mit den biblischen Hymnen vergleichen. Doch sind sie ihnen in bezug auf die Behandlungsweise entgegengesetzt. Die feurige Begeisterung der Propheten verzehrte gleichsam in sich alle irdische Bildlichkeit; ihre Phantasie schwelgte in den Parallelismen der Bilder, die alle den einen, großen, unaussingbaren Gedanken spiegelten. Die Komposition ihrer Hymnen und Psalmen war daher von durchsichtiger Einfachheit. Dagegen ist gerade die Komposition Pindars labyrintisch verschlungen, und das Geheimnis seiner Kühnheit besteht in den scheinbar immer abgerissenen Gedankenfäden, welche doch zuletzt ein kunstvolles Gewebe bilden. Die Hymnen Pindars sind plastisch; eine Reliefdarstellung der Thaten der Helden und Götter wechselt darin mit Weisheitssprüchen, die mit energischen Zügen in den Marmor gegraben sind. Auch diese Hymnen liefern den Beweis dafür, daß die Lyrik der Griechen sich nie ganz von der Epik losgerungen hat. Man vergleiche im vierten pytischen Gesange die Schilderung des Argonautenzuges, im dritten die Geschichte des Asklepios, im neunten die der Nymphe Kyrena. Kein Gesang entbehrt eines epischen Schmuckes, keiner gnomischer Weisheits-

lehren, die allerdings in den stolzen Rhythmen und der typischen Fassung wie erhabene Offenbarungen eines Orakel spendenden Gottes ertönen.

Von den Römern kann nur Horaz im würdig-feierlichen „carmen seculare“ als Hymnendichter erscheinen. Dagegen hat die neulateinische Poesie in ihren Hymnen, die mittelhochdeutsche Dichtkunst in den Hymnen Gottfrieds von Straßburg einen innigen, von Andacht trunkenen Aufschwung genommen. Zu den schönsten neulateinischen Hymnen gehören: dies irae, dies illa von Thomas von Celano und das stabat mater von Jacobone von Todi, zwei Franziskanern des 13. Jahrhunderts. Auch von Bonaventura finden sich treffliche Hymnen: Corona Beatae Mariae Virginis, die Philomena, das schöne von Corneille ins Französische übersetzte: laus beatae virginis Mariae. Die Hymnendichter der letzten Jahrhunderte sind der italienische Bernardo Tasso, der die Einheit des Kolorits durch mythologische Anspielungen unterbricht, die Franzosen Jean Baptiste Rousseau, Louis Racine, le Franc, die Engländer Cowley, Prior, Thomson (in der Schlußhymne seiner „Jahreszeiten“), Gray, Watts und selbst Wieland in seinen Jugendgedichten, von Kleist, Uz („Gott der Weltschöpfer“), Cramer, Christian Friedrich Daniel Schubart („der Frühling“, „Friedrich der Große“), Friedrich Leopold Graf zu Stolberg („an die Sonne“, „Homer“), die Prosa-Hymnen von Novalis an die Nacht. Die Hymnen der Zedern auf dem Libanon in Lamartines „chûte d'un ange“ personifizieren diese Bäume zu gottpreisenden Sängern, die dabei sich zugleich selbst in ihrer Majestät und Schönheit feiern. Herder („die Nacht“) und Klopstock haben eigentlich nur Nachahmungen und Nachdichtungen der biblischen Hymnensänger geschrieben. Dagegen sind Hölderlins „Hymne an den Äther“, die Goetheschen Hymnen „Prometheus“, „Gesang Mahomets“, und einzelne schwunghafte Gedichte Mörikes „An die Nacht“, „mein Fluß“, Wilhelm Waiblingers „das Meer“, in echt modernem Sinn ewigen Mächten der Natur und des Geistes gewidmet. Auch in Shelleys „Queen Mab,“ in Byrons „Manfred“ und „Himmel und Erde“ sind titanische Hymnen des ringenden Menschengeistes zerstreut. Wir erwähnen noch einige Hymnen Swinburns und Bryants. Bei den neuesten deutschen Dichtern ist der Hymnus wieder in Aufnahme gekommen, eine Thatsache, die keineswegs für den oft behaupteten Verfall unserer Lyrik spricht. So hat Hermann Lingg, namentlich im zweiten Bande seiner Gedichte, Hymnen von großartiger Anschauung gedichtet, wie „Niobe“ und „die Erwartung des Weltgerichts,“ Robert Hamerling sogar das Naturbild wie „Lenznacht

im Süden", „Bergstrom" in einem oft üppig-sinnlichen Hymnenschwung verherrlicht, Otto Banck die Sonne in dem Hymnus „Sonnensegen." Ich selbst habe in meiner Hymne „an den Tod" in den „Neuen Gedichten" schwunghaft wechselnde, gereimte Rhythmen für diese erhabene Dichtform gewählt.

2. Die eigentliche Ode.

Die Ode feiert in kunstvolleren Rhythmen und erregterem Gang, als das Lied, hervorragende Helden, Staatsmänner, Dichter oder allgemein gültige Empfindungen des menschlichen Herzens. Das Gefühl der Liebe, der Freundschaft, Sehnsucht, Wehmut, läßt sich in die Form der Ode bringen, wenn ihm der Dichter einen tieferen, ewigen Gehalt zu verleihen vermag oder die Glut der Leidenschaft eine den Rahmen des Liedes sprengende Gewalt erreicht. Darum darf man jene Gedichte der lesbischen Sängerin, in denen die Allgewalt der Liebe bis zu todesartigen Schauern geschildert wird, wohl nicht zu den Liedern rechnen. Der Kreis, den die Horazische Ode umschrieben, bestimmt noch heute die Grenzen ihres Gebietes. Man hat zwischen heroischen, didaktischen oder philosophischen Oden u. s. f. unterschieden; aber diese Unterscheidung ist weder notwendig noch erschöpfend.

Liebe hat, außer der leidenschaftlichen Sappho, schon Horaz in seinen Oden verherrlicht, die komfortable, sinnliche Liebe beim Mischkrug, selbst häßliche und widerwärtige Entartungen der Sinnlichkeit. Innige Herzensliebe durchdringt einzelne Oden Klopstocks, der auch, nach dem Vorbilde des Venusiers, seinen Freunden schöne lyrische Denkmäler setzte. Der günstigste Stoff für die Ode ist das geschichtliche Leben der Menschheit, am günstigsten, wenn es in frischer Gegenwart ergriffen wird. Schon Alkäos besingt das auf den hochgehenden Wogen der Revolution hin und her geschaukelte Staatsschiff, und in den meisten Oden des Horaz, besonders in denen an den großen Augustus, spiegelt sich die ganze Glorie der weltbeherrschenden Roma. Es ist ein ethnographischer Kosmos, den der Dichter in seinen alkäischen und sapphischen Strophen ausmalt. Von dem nahen Sabinergebirge und dem schneeschimmernden Soracte wendet der Dichter den Blick auf den Kaukasus, auf die Syrtenstrudel, singt von Persern und Brittannern, Iberern und Medern, vom schweifenden Scythen und von Sabäas nie bezwungenen Königen! Ebenso wendet er rückwärts den Blick in die Geschichte seines Volkes, zu Romulus und Numa, Curius und Camillus; bei aller Nachahmung der griechischen Vorbilder läßt er den stolzen Römergeist in ihren Formen walten. Als die Deutschen in

Friedrich dem Großen wieder einen volkstümlichen Helden hatten, folgten Ramler und Klopstock dem Vorgang des Horaz und feierten den Ruhm eines Fürsten. Auch die wechselnden Ereignisse der französischen Revolution von ihrem verheißungsvollen Anfang bis zu den späteren Gräueln begleitete Klopstock mit einem Odenschwung, der feurig seine Sympathien und Antipathien aussprach. Platen verherrlicht ebenfalls große Fürsten und Zeitgenossen in seinen „Oden", in denen die antirussische Gesinnung oft einen haßglühenden Ausdruck findet. Auch Hölderlin weiht den Deutschen zwei bedeutsame Strophen. Byrons Ode auf Napoleon atmet den echten brittischen Freiheitsstolz, während in Viktor Hugos Oden die Begeisterung für die Bourbons mit den stolzen imperialistischen Reminiszenzen verschmilzt. Lebruns Oden gegen die Engländer erwarben den Beifall Napoleons. Die Ode als glänzender Spiegel der Zeitgeschichte und der nächsten Vergangenheit, als eine Dichtung, in welcher große geschichtliche und Welt-Perspektiven entrollt und bedeutende Zeitgenossen gefeiert werden, empfiehlt sich den Dichtern der Gegenwart, welche den ewigen Gehalt unserer Zeit für alle Zeiten auszusprechen bestrebt sind.

Auch für einen den Tiefen der Natur und den Rätseln des menschlichen Lebens zugewendeten Gedankenflug ist die Ode eine treffliche Form: nur muß sie nicht einer behaglich sinnenden Reflexion oder gar einem lehrhaften Tone verfallen, nicht abstrakte Begriffe oder allegorische Gestalten anfingen. Dies haben einige ältere englische und französische Odendichter nicht vermieden. Wenn Thomas die Zeit, Shenstone die Gesundheit, Akenside den Argwohn, Miß Carter die Weisheit, Collins die Leidenschaften, Thomas Warton den Selbstmord andichtet: so befinden wir uns unmittelbar im Gebiete einer nüchternen Reflexion, welche sich in aller Breite ausgießt, während die Ode nur im Schwung die leuchtenden Gipfel des Gedankens berühren darf. Hierin ist Klopstock nachahmenswertes Vorbild, namentlich in seiner Ode: „der Zürchersee," während Hölty sanftere Ergüsse edler Naturbegeisterung in anmutige Rhythmen aushaucht. Shelleys Ode „an den Westwind," aus tiefer Empfindung herausgedichtet, mit großartigem Gedankenschwung, zeigt, wie unter der Hand eines echten Dichters auch die Natur zu einer Trägerin der Odenbegeisterung wird. Eine mehr landschaftliche Erhabenheit spricht sich in der Ode von Coleridge „auf den Montblanc" aus. Gerade für die eigentliche Ode eignen sich die antiken Strophen, besonders in der gereimten Form, während die Hymne und Dithyrambe in ihrem freieren stürmischen Takt die Weise Pindarischer Strophen oder den kühnsten rhythmischen Wechsel verlangen. Doch sind nicht alle in antiken Strophen verfaßten Gedichte

deshalb zu den Oden zu rechnen, denn das Kleid macht hier nicht den Mann. Wir besitzen derartige sapphische und asklepiadäische Strophen von Voß, Hölty, Salis, Geibel, denen der eigentliche Odenschwung vollständig fehlt und die nur in die Uniform der Antike gesteckte Lieder sind. Dagegen finden sich echte Oden unter den Gedichten von Julius Große, Adolf von Schack, Albert Möser, von Prittwitz-Gaffron u. a.

3. Die Dithyrambe.

Diese aus der Hymne hervorgegangene, aber ihrer Grundstimmung nach derselben entgegengesetzte Dichtung, welche die ganze Fülle, den ganzen Taumel irdischer Beseligung atmet, darf man nicht für veraltet erklären, wenn auch schon Herder in der zweiten Sammlung seiner Fragmente behauptet, daß sie für unser Zeitalter nicht mehr passe, sondern für eine wenig gebildete sinnliche Zeit, in welcher sie auch ihren Ursprung genommen. Wenn Herder dabei an jene sklavischen Nachahmungen der Alten denkt, wie sie die Italiener Redi, Baruffaldi, Chiabrera, Magalotti u. a. versuchten, welche mit antiker Bacchusmaske einen durcheinander wogenden Volkskarneval dichteten, so ist ihm nur Recht zu geben; denn der indische Bacchuszug, das monotone Evoègeschrei, das Schwenken eines gedankenlosen Thyrsus, Mänaden- und Satyrchöre mit einem gelehrten Tumult in Noten erläuterter Instrumente paßt durchaus nicht mehr in unsere Zeit. Anders bei Pindar und Bacchylides, seinem Zeitgenossen, anders bei Horaz, der dem weinlaubbekränzten Gott in seine süßen Gefahren folgt! Diese Dichter sangen aus dem Glauben und den Sitten ihres Volkes, aus seinem unmittelbaren Leben heraus! Doch gerade die Dithyrambe ist solch einer Wiedergeburt aus dem Geiste unserer Zeit fähig. Der aufjauchzende Vollgenuß irdischer Wonne ist ein unsterbliches Erbteil der Menschen und übt eine befreiende Kraft auf alle stumpfen sorgengedrückten Gemüter. Es ist freilich ein großer Schritt von der gedankenlosen Bestialität in Auerbachs Keller zu Heinses schönheittrunkenen römischen Orgien. So singt Bodenstedt:

In Gemeinheit tief versunken
Liegt der Thor, vom Rausch bemeistert;
Wenn er trinkt, wird er betrunken;
Trinken wir, sind wir begeistert.

Die Trunkenheit eines großen Gemütes ist niemals gedankenleer; der von Bacchus gewaltsam fortgerissene Horaz sinnt ein unsterbliches Lied auf Cäsars Ruhm, das nichts Gemeines, Sterbliches, das bisher nie Gesungenes enthalte! Stumpfe Gemüter, deren Sinnlichkeit sich brutal vor-

drängt, sind überhaupt von der Schwelle der Dichtkunst zurückzuweisen. Einer der bedeutendsten, nicht genug gewürdigten deutschen Dithyrambendichter ist Willamov. Auch Goethes „Wanderers Sturmlied" und „Harzreise im Winter" sind Dithyramben. Hat Heine nicht in seinem Bremer Ratskeller eine humoristische Dithyrambe gedichtet? Ich selbst habe in meiner „Dithyrambe" eine gedankenvolle Trunkenheit in freiwogenden Rhythmen durch den wachsenden Rausch begleitet. Wir meinen, das dithyrambische Thema lasse für unsere Zeit die größten Variationen zu, und wenn schon Schiller in seiner antikisierenden Dithyrambe singt:

Nimmer, das glaubt mir,
Erscheinen die Götter,
Nimmer allein.
Kaum daß ich Bacchus, den Lustigen, habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
Phöbus, der Herrliche, findet sich ein;

so brauchen wir bloß diesen Götterkreis in den Kreis der modernen Lebensmächte zu verwandeln, um den reichen Inhalt zu erkennen, dessen die Dithyrambe fähig ist. Von der übermütigen Stimmung jener Ungebundenheit, welche ihre Sache auf nichts gestellt hat, durch alle heiß lodernde Begeisterung des Weines und der Liebe hindurch bis zu jenem geistvollen Taumel, in dessen Gährung höhere Blitze der Offenbarung herniederleuchten: welch eine Skala von Empfindungen, Gedanken für ein reiches Dichtergemüt, das sich ja schon an und für sich in einer gehobenen Stimmung befindet! Selbst ein unruhiger Krankheitsstoff der Zeit und des Herzens kann vorübergehend in einer ausstürmenden Dithyrambe mit ausgähren! Wir machen auf alle diese höheren lyrischen Gattungen die Talente der Gegenwart um so mehr aufmerksam, als die liederartig an das Klavier gebannte Lyrik so sehr in erdrückender Massenhaftigkeit vorherrscht, daß unter dem Banne ihrer weitverbreiteten Trivialität die originelleren Formen der Lyrik, die ein genialeres Gepräge zulassen, fast in Vergessenheit zu geraten drohn.

Vierter Abschnitt.

Die Lyrik der Reflexion: die Elegie.

Der lyrische Dichter kann nicht bloß der Empfindung im Lied einen konzentrierten und musikalischen Ausdruck geben, nicht bloß mit schwunghafter Begeisterung große Gedanken und kühne Bilder im Flug der Ode erhaschen — er kann auch sein Denken und Empfinden in einer

Kette zusammenhängender Bilder ausspinnen. Während das Lied und die Ode eine schlagende Kürze des Ausdrucks verlangen, jenes, um die unmittelbare Empfindung zu treffen, diese, um der Energie des schwunghaft aufgeregten Geistes gerecht zu werden: darf sich die Elegie in freien, ungehemmten Ergüssen ergehn, mit mehr Ruhe die vorschwebenden Bilder ausmalen, alle angeschlagenen Saiten voller austönen lassen; ja dieser Wellenschlag der hin und hergehenden Empfindung gehört zu ihrem eigensten Wesen. Indem hier der Ausbreitung des dichterischen Geistes mehr Raum gegeben, indem ihm sowohl das schildernde Verweilen, als das sinnige Vertiefen gestattet wird, eignet sich diese Gattung vorzugsweise für eine Epoche der Gedankenbildung, die mancherlei Vermittelungen durchlaufen hat, und der größte Teil der modernen Lyrik gehört in ihren Kreis. Zunächst aber müssen wir historisch rechtfertigen, daß wir den Ausdruck: Elegie, dem gewöhnlich eine engere Bedeutung gegeben wird, zur Bezeichnung dieser umfangreichen lyrischen Gattung, ja der ganzen Gedankenpoesie der Gegenwart anwenden.

Das griechische Wort (ἔλεγος) bedeutet allerdings zunächst ein Klagelied und stammt wahrscheinlich aus Kleinasien, wo die Karer und Lyder gerade in Totenklagen und überhaupt in melancholischer Sangesweise ausgezeichnet waren.*) Diese Klagelieder Kleinasiens wurden vom Flötenspiel begleitet, und auch in Griechenland war die Flöte, und nicht die Kithar oder Lyra, die musikalische Genossin der Elegie und begleitete sowohl die kriegerischen Gesänge des Tyrtäos, wie die dichterischen Vorträge, welche die zweite Hälfte der Gastmähler, der Symposien, belebten. Hier war die eigentliche Stätte der griechischen Elegie, welche die engen Grenzen des Klageliedes bereits überschritten und sich zu einer vielumfassenden Gattung ausgebreitet hatte. Die Griechen bestimmten die Gattung der Dichtung nach der metrischen Form, welche mit dem Inhalte zu einem plastischen Gusse verschmolz. So bedeutete das Wort Elegeion bei ihnen eine metrische Gestaltung, die Verbindung des Hexameters und des Pentameters, und Elegie war ihnen ein in dieser metrischen Form abgefaßtes Gedicht. Der Charakter des Distichons, in welchem der epische Hexameter, der beflügelt ins Weite strebt, im Pentameter zur Rückkehr, zur Einkehr in sich selbst eingeladen wird, gab allen diesen Gedichten einen reflektierenden Zug, und man darf mit Recht behaupten, daß die ganze Reflexionspoesie der Hellenen der elegischen Gattung angehört! Wie mannigfach war der Inhalt der griechischen Elegie! Kriegerisch und politisch bei Kallinos

*) Ottfried Müller, „Geschichte der griechischen Litteratur," zweite Ausgabe. Bd. I. p. 187 u. flgde.

Verwandte feiert, oder im Taumel des irdischen Lebens eine göttliche Beseligung findet, kann man die Ode in die Hymne, die eigentliche Ode und die Dithyrambe einteilen.

1. Die Hymne.

Die Hymne ist in freiester und kühnster rhythmischer Form ein Hinaufsingen zur Gottheit, zu den ewigen Mächten, von denen der Mensch sich abhängig fühlt. So ist sie religiös im weitesten Sinne des Wortes, und selbst die Verzweiflungspsalmen der Skepsis, wie Shelley in seiner „Queen Mab“ sie anstimmt, gehören in ihren Kreis, weil das Gemüt selbst in gebrochenster Sehnsucht nach dem Höchsten aufringt. Auch von politischen Hymnen kann man sprechen, in Zeiten, wo der politische Enthusiasmus fast eine religiöse Innigkeit annahm. Hierher gehören die „Marseillaise“ des Rouget de Lisle, „le chant du départ“ von Joseph Chénier, die „Varsovienne“ und „Parisienne“ von Casimir Delavigne.

Die schönsten Hymnen enthält die hebräische Poesie. Jehova, der Höchste, der Allmächtige, der zürnende Gott wird gefeiert in seiner erhabenen Majestät als Schöpfer der Welt. Alle großen Phänomene der Natur sind seine Thaten! Er fliegt einher auf den Fittigen des Sturmes; er neigt die Himmel und fährt herab; seinem Munde entströmt verzehrende Glut in der Wetter Schlag. Zugleich ist er der Gott seines Volkes; alle diese religiösen Hymnen sind die höchsten patriotischen Weihegesänge. Das Wesen dieser hebräischen Poesie hat Herder mit unvergleichlicher Feinfühligkeit für das charakteristisch Schöne und mit meisterhafter Reproduktion der großen Muster ein für allemal auseinandergesetzt. Der alttestamentliche Prometheus, Hiob, ist der Urahn jener modernen Shelleyschen Skepsis; im Buche Hiob sind die kühnsten, gedankenvollsten Hymnen der Hebräer enthalten, deren reiche und glänzende Bildlichkeit oft einen grandiosen Schwung nimmt. Die Fackel eines majestätischen Geistes erleuchtet das All bis in seine tiefsten Abgründe und erlischt zuletzt vor der größeren Glorie und Majestät des Jehova. Von den Propheten ist Jesaias der Erhabenste; er schreibt den Lapidarstil der Hymne mit großen und wuchtigen Zügen. Gewitterhaft ist sein Zorn, zermalmend sein Hohn, z. B. wenn er Jehovas Strafgericht über die Babylonier und Assyrer schildert (14. Kapitel):

Hinabgebeugt zu den Toten ist dein Stolz,
Hinunter deiner Harfe Siegeston;
Der Moder deine Decke.
Dein Bett ist unter dir der Wurm;
Wie bist du gefallen vom Himmel, du Morgenstern!

(Nach Herder.)

Diese Parallelismen des Jesaias haben eine zerschmetternde Kraft! Sanfter tönen die Psalmen Davids, sie sind subjektiver, aus dem persönlichen Geschick herausgeboren, Gebete um Errettung, Trostlieder im Leiden, Dankeshymnen, Preisgesänge auf den Schöpfer der Natur und auf jenes Glück, das zu Antium keinen Tempel hatte, auf das Glück der Tugendhaften. Bei allen milden, weichen Klängen der Ergebung und manchen höchst anmutigen und lieblichen Schilderungen, an denen die Psalmen reich sind, fehlt es ihnen doch keineswegs an energischem Hymnenschwung; wir erinnern an jene Stellen voll großartiger dichterischer Intuition und Schlagkraft, wie: „Er schauet die Erde an, so bebt sie; er rühret die Berge an, so rauchen sie."

Die griechischen Hymnen von Orpheus, Homer und Kallimachos, zu denen noch einzelne Chorgesänge des Aeschylos und Sophokles zu rechnen sind, wie z. B. im „König Oedipus" der Gesang an die Götter um Abwendung der über Theben verhängten Seuche, erreichen die hebräischen nicht in bezug auf erhabenen Schwung und haben einen vorzugsweise epischen Charakter. So enthält die Homerische Hymne auf Dionysos eigentlich eine Ovidische Metamorphose, indem sie eine That und Verwandlung des Gottes in anmutig anekdotischer Form erzählt. Die Siegeshymnen Pindars, des thebanischen Sängers, welche den Preis der Sieger doch immer in den Preis der Götter verweben, lassen sich an Schwung und Kühnheit noch am ersten mit den biblischen Hymnen vergleichen. Doch sind sie ihnen in bezug auf die Behandlungsweise entgegengesetzt. Die feurige Begeisterung der Propheten verzehrte gleichsam in sich alle irdische Bildlichkeit; ihre Phantasie schwelgte in den Parallelismen der Bilder, die alle den einen, großen, unaussingbaren Gedanken spiegelten. Die Komposition ihrer Hymnen und Psalmen war daher von durchsichtiger Einfachheit. Dagegen ist gerade die Komposition Pindars labyrintisch verschlungen, und das Geheimnis seiner Kühnheit besteht in den scheinbar immer abgerissenen Gedankenfäden, welche doch zuletzt ein kunstvolles Gewebe bilden. Die Hymnen Pindars sind plastisch; eine Reliefdarstellung der Thaten der Helden und Götter wechselt darin mit Weisheitssprüchen, die mit energischen Zügen in den Marmor gegraben sind. Auch diese Hymnen liefern den Beweis dafür, daß die Lyrik der Griechen sich nie ganz von der Epik losgerungen hat. Man vergleiche im vierten pytischen Gesange die Schilderung des Argonautenzuges, im dritten die Geschichte des Asklepios, im neunten die der Nymphe Kyrena. Kein Gesang entbehrt eines epischen Schmuckes, keiner gnomischer Weisheits-

lehren, die allerdings in den stolzen Rhythmen und der typischen Fassung wie erhabene Offenbarungen eines Orakel spendenden Gottes ertönen.

Von den Römern kann nur Horaz im würdig-feierlichen „carmen seculare“ als Hymnendichter erscheinen. Dagegen hat die neulateinische Poesie in ihren Hymnen, die mittelhochdeutsche Dichtkunst in den Hymnen Gottfrieds von Straßburg einen innigen, von Andacht trunkenen Aufschwung genommen. Zu den schönsten neulateinischen Hymnen gehören: dies irae, dies illa von Thomas von Celano und das stabat mater von Jacobone von Todi, zwei Franziskanern des 13. Jahrhunderts. Auch von Bonaventura finden sich treffliche Hymnen: Corona Beatae Mariae Virginis, die Philomena, das schöne von Corneille ins Französische übersetzte: laus beatae virginis Mariae. Die Hymnendichter der letzten Jahrhunderte sind der italienische Bernardo Tasso, der die Einheit des Kolorits durch mythologische Anspielungen unterbricht, die Franzosen Jean Baptiste Rousseau, Louis Racine, le Franc, die Engländer Cowley, Prior, Thomson (in der Schlußhymne seiner „Jahreszeiten“), Gray, Watts und selbst Wieland in seinen Jugendgedichten, von Kleist, Uz („Gott der Weltschöpfer“), Cramer, Christian Friedrich Daniel Schubart („der Frühling“, „Friedrich der Große“), Friedrich Leopold Graf zu Stolberg („an die Sonne“, „Homer“), die Prosa-Hymnen von Novalis an die Nacht. Die Hymnen der Zedern auf dem Libanon in Lamartines „chûte d'un ange“ personifizieren diese Bäume zu gottpreisenden Sängern, die dabei sich zugleich selbst in ihrer Majestät und Schönheit feiern. Herder („die Nacht“) und Klopstock haben eigentlich nur Nachahmungen und Nachdichtungen der biblischen Hymnensänger geschrieben. Dagegen sind Hölderlins „Hymne an den Äther“, die Goetheschen Hymnen „Prometheus“, „Gesang Mahomets“, und einzelne schwunghafte Gedichte Mörikes „An die Nacht“, „mein Fluß“, Wilhelm Waiblingers „das Meer“, in echt modernem Sinn ewigen Mächten der Natur und des Geistes gewidmet. Auch in Shelleys „Queen Mab,“ in Byrons „Manfred“ und „Himmel und Erde“ sind titanische Hymnen des ringenden Menschengeistes zerstreut. Wir erwähnen noch einige Hymnen Swinburns und Bryants. Bei den neuesten deutschen Dichtern ist der Hymnus wieder in Aufnahme gekommen, eine Thatsache, die keineswegs für den oft behaupteten Verfall unserer Lyrik spricht. So hat Hermann Lingg, namentlich im zweiten Bande seiner Gedichte, Hymnen von großartiger Anschauung gedichtet, wie „Niobe“ und „die Erwartung des Weltgerichts,“ Robert Hamerling sogar das Naturbild wie „Lenznacht

im Süden", „Bergstrom" in einem oft üppig-sinnlichen Hymnenschwung verherrlicht, Otto Banck die Sonne in dem Hymnus „Sonnensegen." Ich selbst habe in meiner Hymne „an den Tod" in den „Neuen Gedichten" schwunghaft wechselnde, gereimte Rhythmen für diese erhabene Dichtform gewählt.

2. Die eigentliche Ode.

Die Ode feiert in kunstvolleren Rhythmen und erregterem Gang, als das Lied, hervorragende Helden, Staatsmänner, Dichter oder allgemein gültige Empfindungen des menschlichen Herzens. Das Gefühl der Liebe, der Freundschaft, Sehnsucht, Wehmut, läßt sich in die Form der Ode bringen, wenn ihm der Dichter einen tieferen, ewigen Gehalt zu verleihen vermag oder die Glut der Leidenschaft eine den Rahmen des Liedes sprengende Gewalt erreicht. Darum darf man jene Gedichte der lesbischen Sängerin, in denen die Allgewalt der Liebe bis zu todesartigen Schauern geschildert wird, wohl nicht zu den Liedern rechnen. Der Kreis, den die Horazische Ode umschrieben, bestimmt noch heute die Grenzen ihres Gebietes. Man hat zwischen heroischen, didaktischen oder philosophischen Oden u. s. f. unterschieden; aber diese Unterscheidung ist weder notwendig noch erschöpfend.

Liebe hat, außer der leidenschaftlichen Sappho, schon Horaz in seinen Oden verherrlicht, die komfortable, sinnliche Liebe beim Mischkrug, selbst häßliche und widerwärtige Entartungen der Sinnlichkeit. Innige Herzensliebe durchdringt einzelne Oden Klopstocks, der auch, nach dem Vorbilde des Venusiers, seinen Freunden schöne lyrische Denkmäler setzte. Der günstigste Stoff für die Ode ist das geschichtliche Leben der Menschheit, am günstigsten, wenn es in frischer Gegenwart ergriffen wird. Schon Alkäos besingt das auf den hochgehenden Wogen der Revolution hin und her geschaukelte Staatsschiff, und in den meisten Oden des Horaz, besonders in denen an den großen Augustus, spiegelt sich die ganze Glorie der weltbeherrschenden Roma. Es ist ein ethnographischer Kosmos, den der Dichter in seinen alkäischen und sapphischen Strophen ausmalt. Von dem nahen Sabinergebirge und dem schneeschimmernden Soracte wendet der Dichter den Blick auf den Kaukasus, auf die Syrtenstrudel, singt von Persern und Brittannern, Iberern und Medern, vom schweifenden Scythen und von Sabäas nie bezwungenen Königen! Ebenso wendet er rückwärts den Blick in die Geschichte seines Volkes, zu Romulus und Numa, Curius und Camillus; bei aller Nachahmung der griechischen Vorbilder läßt er den stolzen Römergeist in ihren Formen walten. Als die Deutschen in

Friedrich dem Großen wieder einen volkstümlichen Helden hatten, folgten Ramler und Klopstock dem Vorgang des Horaz und feierten den Ruhm eines Fürsten. Auch die wechselnden Ereignisse der französischen Revolution von ihrem verheißungsvollen Anfang bis zu den späteren Gräueln begleitete Klopstock mit einem Odenschwung, der feurig seine Sympathien und Antipathien aussprach. Platen verherrlicht ebenfalls große Fürsten und Zeitgenossen in seinen „Oden", in denen die antirussische Gesinnung oft einen haßglühenden Ausdruck findet. Auch Hölderlin weiht den Deutschen zwei bedeutsame Strophen. Byrons Ode auf Napoleon atmet den echten brittischen Freiheitsstolz, während in Viktor Hugos Oden die Begeisterung für die Bourbons mit den stolzen imperialistischen Reminiszenzen verschmilzt. Lebruns Oden gegen die Engländer erwarben den Beifall Napoleons. Die Ode als glänzender Spiegel der Zeitgeschichte und der nächsten Vergangenheit, als eine Dichtung, in welcher große geschichtliche und Welt-Perspektiven entrollt und bedeutende Zeitgenossen gefeiert werden, empfiehlt sich den Dichtern der Gegenwart, welche den ewigen Gehalt unserer Zeit für alle Zeiten auszusprechen bestrebt sind.

Auch für einen den Tiefen der Natur und den Rätseln des menschlichen Lebens zugewendeten Gedankenflug ist die Ode eine treffliche Form: nur muß sie nicht einer behaglich sinnenden Reflexion oder gar einem lehrhaften Tone verfallen, nicht abstrakte Begriffe oder allegorische Gestalten anfingen. Dies haben einige ältere englische und französische Odendichter nicht vermieden. Wenn Thomas die Zeit, Shenstone die Gesundheit, Akenside den Argwohn, Miß Carter die Weisheit, Collins die Leidenschaften, Thomas Warton den Selbstmord andichtet: so befinden wir uns unmittelbar im Gebiete einer nüchternen Reflexion, welche sich in aller Breite ausgießt, während die Ode nur im Schwung die leuchtenden Gipfel des Gedankens berühren darf. Hierin ist Klopstock nachahmenswertes Vorbild, namentlich in seiner Ode: „der Zürichersee," während Hölty sanftere Ergüsse edler Naturbegeisterung in anmutige Rhythmen aushaucht. Shelleys Ode „an den Westwind," aus tiefer Empfindung herausgedichtet, mit großartigem Gedankenschwung, zeigt, wie unter der Hand eines echten Dichters auch die Natur zu einer Trägerin der Odenbegeisterung wird. Eine mehr landschaftliche Erhabenheit spricht sich in der Ode von Coleridge „auf den Montblanc" aus. Gerade für die eigentliche Ode eignen sich die antiken Strophen, besonders in der gereimten Form, während die Hymne und Dithyrambe in ihrem freieren stürmischen Takt die Weise Pindarischer Strophen oder den kühnsten rhythmischen Wechsel verlangen. Doch sind nicht alle in antiken Strophen verfaßten Gedichte

deshalb zu den Oden zu rechnen, denn das Kleid macht hier nicht den Mann. Wir besitzen derartige sapphische und asklepiadäische Strophen von Voß, Hölty, Salis, Geibel, denen der eigentliche Odenschwung vollständig fehlt und die nur in die Uniform der Antike gesteckte Lieder sind. Dagegen finden sich echte Oden unter den Gedichten von Julius Große, Adolf von Schack, Albert Möser, von Prittwitz-Gaffron u. a.

3. Die Dithyrambe.

Diese aus der Hymne hervorgegangene, aber ihrer Grundstimmung nach derselben entgegengesetzte Dichtung, welche die ganze Fülle, den ganzen Taumel irdischer Beseligung atmet, darf man nicht für veraltet erklären, wenn auch schon Herder in der zweiten Sammlung seiner Fragmente behauptet, daß sie für unser Zeitalter nicht mehr passe, sondern für eine wenig gebildete sinnliche Zeit, in welcher sie auch ihren Ursprung genommen. Wenn Herder dabei an jene sklavischen Nachahmungen der Alten denkt, wie sie die Italiener Redi, Baruffaldi, Chiabrera, Magalotti u. a. versuchten, welche mit antiker Bacchusmaske einen durcheinander wogenden Volkskarneval dichteten, so ist ihm nur Recht zu geben; denn der indische Bacchuszug, das monotone Evoègeschrei, das Schwenken eines gedankenlosen Thyrsus, Mänaden- und Satyrchöre mit einem gelehrten Tumult in Noten erläuterter Instrumente paßt durchaus nicht mehr in unsere Zeit. Anders bei Pindar und Bacchylides, seinem Zeitgenossen, anders bei Horaz, der dem weinlaubbekränzten Gott in seine süßen Gefahren folgt! Diese Dichter sangen aus dem Glauben und den Sitten ihres Volkes, aus seinem unmittelbaren Leben heraus! Doch gerade die Dithyrambe ist solch einer Wiedergeburt aus dem Geiste unserer Zeit fähig. Der aufjauchzende Vollgenuß irdischer Wonne ist ein unsterbliches Erbteil der Menschen und übt eine befreiende Kraft auf alle stumpfen sorgengedrückten Gemüter. Es ist freilich ein großer Schritt von der gedankenlosen Bestialität in Auerbachs Keller zu Heinses schönheittrunkenen römischen Orgien. So singt Bodenstedt:

In Gemeinheit tief versunken
Liegt der Thor, vom Rausch bemeistert;
Wenn er trinkt, wird er betrunken;
Trinken wir, sind wir begeistert.

Die Trunkenheit eines großen Gemütes ist niemals gedankenleer; der von Bacchus gewaltsam fortgerissene Horaz sinnt ein unsterbliches Lied auf Cäsars Ruhm, das nichts Gemeines, Sterbliches, das bisher nie Gesungenes enthalte! Stumpfe Gemüter, deren Sinnlichkeit sich brutal vor-

drängt, sind überhaupt von der Schwelle der Dichtkunst zurückzuweisen. Einer der bedeutendsten, nicht genug gewürdigten deutschen Dithyrambendichter ist Willamov. Auch Goethes „Wanderers Sturmlied“ und „Harzreise im Winter“ sind Dithyramben. Hat Heine nicht in seinem Bremer Ratskeller eine humoristische Dithyrambe gedichtet? Ich selbst habe in meiner „Dithyrambe“ eine gedankenvolle Trunkenheit in freiwogenden Rhythmen durch den wachsenden Rausch begleitet. Wir meinen, das dithyrambische Thema lasse für unsere Zeit die größten Variationen zu, und wenn schon Schiller in seiner antikisierenden Dithyrambe singt:

Nimmer, das glaubt mir,
Erscheinen die Götter,
Nimmer allein.
Kaum daß ich Bacchus, den Lustigen, habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
Phöbus, der Herrliche, findet sich ein;

so brauchen wir bloß diesen Götterkreis in den Kreis der modernen Lebensmächte zu verwandeln, um den reichen Inhalt zu erkennen, dessen die Dithyrambe fähig ist. Von der übermütigen Stimmung jener Ungebundenheit, welche ihre Sache auf nichts gestellt hat, durch alle heiß lodernde Begeisterung des Weines und der Liebe hindurch bis zu jenem geistvollen Taumel, in dessen Gährung höhere Blitze der Offenbarung herniederleuchten: welch eine Skala von Empfindungen, Gedanken für ein reiches Dichtergemüt, das sich ja schon an und für sich in einer gehobenen Stimmung befindet! Selbst ein unruhiger Krankheitsstoff der Zeit und des Herzens kann vorübergehend in einer ausstürmenden Dithyrambe mit ausgähren! Wir machen auf alle diese höheren lyrischen Gattungen die Talente der Gegenwart um so mehr aufmerksam, als die liederartig an das Klavier gebannte Lyrik so sehr in erdrückender Massenhaftigkeit vorherrscht, daß unter dem Banne ihrer weitverbreiteten Trivialität die originelleren Formen der Lyrik, die ein genialeres Gepräge zulassen, fast in Vergessenheit zu geraten drohn.

Vierter Abschnitt.

Die Lyrik der Reflexion: die Elegie.

Der lyrische Dichter kann nicht bloß der Empfindung im Lied einen konzentrierten und musikalischen Ausdruck geben, nicht bloß mit schwunghafter Begeisterung große Gedanken und kühne Bilder im Flug der Ode erhaschen — er kann auch sein Denken und Empfinden in einer

Kette zusammenhängender Bilder ausspinnen. Während das Lied und die Ode eine schlagende Kürze des Ausdrucks verlangen, jenes, um die unmittelbare Empfindung zu treffen, diese, um der Energie des schwunghaft aufgeregten Geistes gerecht zu werden: darf sich die Elegie in freien, ungehemmten Ergüssen ergehn, mit mehr Ruhe die vorschwebenden Bilder ausmalen, alle angeschlagenen Saiten voller austönen lassen; ja dieser Wellenschlag der hin und hergehenden Empfindung gehört zu ihrem eigensten Wesen. Indem hier der Ausbreitung des dichterischen Geistes mehr Raum gegeben, indem ihm sowohl das schildernde Verweilen, als das sinnige Vertiefen gestattet wird, eignet sich diese Gattung vorzugsweise für eine Epoche der Gedankenbildung, die mancherlei Vermittelungen durchlaufen hat, und der größte Teil der modernen Lyrik gehört in ihren Kreis. Zunächst aber müssen wir historisch rechtfertigen, daß wir den Ausdruck: Elegie, dem gewöhnlich eine engere Bedeutung gegeben wird, zur Bezeichnung dieser umfangreichen lyrischen Gattung, ja der ganzen Gedankenpoesie der Gegenwart anwenden.

Das griechische Wort (ἔλεγος) bedeutet allerdings zunächst ein Klagelied und stammt wahrscheinlich aus Kleinasien, wo die Karer und Lyder gerade in Totenklagen und überhaupt in melancholischer Sangesweise ausgezeichnet waren.*) Diese Klagelieder Kleinasiens wurden vom Flötenspiel begleitet, und auch in Griechenland war die Flöte, und nicht die Kithar oder Lyra, die musikalische Genossin der Elegie und begleitete sowohl die kriegerischen Gesänge des Tyrtäos, wie die dichterischen Vorträge, welche die zweite Hälfte der Gastmähler, der Symposien, belebten. Hier war die eigentliche Stätte der griechischen Elegie, welche die engen Grenzen des Klageliedes bereits überschritten und sich zu einer vielumfassenden Gattung ausgebreitet hatte. Die Griechen bestimmten die Gattung der Dichtung nach der metrischen Form, welche mit dem Inhalte zu einem plastischen Gusse verschmolz. So bedeutete das Wort Elegeion bei ihnen eine metrische Gestaltung, die Verbindung des Hexameters und des Pentameters, und Elegie war ihnen ein in dieser metrischen Form abgefaßtes Gedicht. Der Charakter des Distichons, in welchem der epische Hexameter, der beflügelt ins Weite strebt, im Pentameter zur Rückkehr, zur Einkehr in sich selbst eingeladen wird, gab allen diesen Gedichten einen reflektierenden Zug, und man darf mit Recht behaupten, daß die ganze Reflexionspoesie der Hellenen der elegischen Gattung angehört! Wie mannigfach war der Inhalt der griechischen Elegie! Kriegerisch und politisch bei Kallinos

*) Ottfried Müller, „Geschichte der griechischen Litteratur," zweite Ausgabe. Bd. I. p. 187 u. flgde.

und Tyrtäos, zwischen Politik und Liebe schwankend bei Mimnermos, zwischen Politik und Philosophie bei Solon und Theognis, behielt sie in einzelnen Dichtungen des Archilochos und Simonides ihren ursprünglichen nänienartigen Charakter in der Trauer um die Toten bei, während sie in andern sich im Lobe des Weines und der Hetären erging und ein heiteres Behagen zu erwecken suchte, ja hin und wieder, wie in den Versen des jonischen Sängers Asios, selbst einen humoristischen, die epische Würde parodierenden Charakter annahm. Die Fülle der von den griechischen Elegikern angeschlagenen Töne ist so mannigfach, daß man fast das einheitliche Band zu vermissen glaubt, wenn es nicht eben in jener durch das Versmaß bestimmten reflektierenden Dichtweise gegeben wäre. In Rom, wo der Nationalcharakter diese Richtung des Gemütes begünstigte, hat die Elegie von allen Dichtarten die größte Vollkommenheit erreicht. Auch hier zog sie eine Fülle von Empfindungen und Gegenständen in ihren Kreis, obwohl das erotische Element vorwiegt. Auch trat hier ihr Grundcharakter, das Hin- und Herwogen der Gefühle, die an einer Reihe von Bildern hin und hergehende Reflexion, noch entschiedener und kunstmäßiger als bei den Griechen hervor.

Der Blick auf die antike Elegie zeigt hinlänglich, mit welchem Unrecht sich diejenigen auf die Alten berufen, welche den Begriff der Elegie in der gewohnten engen Weise beschränken.

Doch nachdem wir die Einseitigkeit dieser Begriffsbestimmungen nachgewiesen, wird uns der tiefere Zusammenhang zwischen der elegischen Dichtung in unserer weiten Auffassung und der Urbedeutung des Wortes nicht entgehn. Die Stimmung des reflektierenden Dichters, ja das Wesen der dichterischen Reflexion selbst wird stets einen elegischen Zug behalten, der als ein weiches Element der Stimmung solchen Dichtungen zu Grunde liegt. Die Reflexion dringt nicht in die Tiefe der Dinge ein; sie geht nur zwischen ihren Beziehungen hin und her. So bleibt ihr, bei allem Wechsel der Anschauung und Empfindung, eine Unbefriedigung zurück, die sich selbst in der Freude als stille Wehmut niederschlägt, den kriegerischen Akkorden das düstere Vorgefühl des Todes beimischt, einem für den Aufschwung des Staates und der Nation begeisterten Gemüt bei aller vorwärts drängenden Begeisterung doch die Klage über die verkommene Gegenwart einhaucht und über die wechselnden Situationen der Liebe gerade durch das Bewußtsein dieses Wechsels einen wehmütigen Schleier legt. Die Vergänglichkeit alles Irdischen ist der durchdringende Grundton aller Reflexionen. Es genügt, wenn dieser Ton nur hier und dort aus der Elegie heraustönt, ja wenn er nur wie ein leisezitternder Hauch darüber schwebt,

nur von dem feineren Gefühl empfunden wird. Er kann auch gleichsam nur ein ausweichender Ton, eine harmonisch wieder aufgelöste Dissonanz sein; der Dichter kann von ihm ausgehn, ohne zu ihm zurückzukehren. In der That finden wir bei den großen Reflexionspoeten aller Zeiten diesen elegischen Zug, diese Grundstimmung, aus welcher die ganze Dichtgattung hervorgegangen ist. Wie tönt die Trauer um den Verfall des Vaterlandes schon aus den Elegien des Theognis! Welch wehmütiger Rückblick auf die Tapferkeit der alten Smyrnäer, welche reizende, aber gerade durch die Ahnungen der Vergänglichkeit anmutig gefärbte Feier der Jugend und Schönheit finden sich in den Elegien des Mimnermos! Tibull geht in einer seiner kunstvollsten Dichtungen von den Schrecken des Krieges aus und mischt so in die Schlußfeier des Friedens einen elegischen Hauch:*)

Wer zuerst zu Tage gebracht die schrecklichen Schwerter,
Wild im Busen fürwahr schlug ihm ein eisernes Herz.
Da begann den Menschen der Mord und die Schlachten begannen,
Und ein kürzerer Weg wurde geöffnet dem Tod.

Wie mischt sich im Liebesroman seiner Delia mit aller Freude über verbotenen Genuß die leise Klage darüber, daß der volle gesicherte Besitz der Geliebten ihm fehlt. Wie wandelt sich selbst bei dem kühneren Properz die glückliche Liebe in eine unglückliche um! Wir erinnern nicht an Petrarcas Sonette, an viele Kanzonen der Troubadours: die ganze reiche Gedankenpoesie der Neuzeit verleugnet jenen Grundzug der Stimmung nicht. Die römischen Elegien Goethes sind dem Tibull und Properz nachgedichtet und erhalten dadurch ihren Reiz, daß die Liebe des Dichters, selbst vergänglich und flüchtig, unter den Trümmern einer großen Vergangenheit dahingaukelt. In den „Göttern Griechenlands" von Schiller, den „Idealen" und ähnlichen Gedichten unseres größten Reflexionspoeten läßt die Sehnsucht nach einer versunkenen Phantasiewelt oder nach der innigen Vermählung des Gedankens und der Wirklichkeit den Schmerz der nüchternen Gegenwart um so tiefer empfinden. Im „Schutt" von Anastasius Grün rankt sich die Wehmut des Dichters noch um die alten Türme und Klöster; das europäische Mittelalter singt sein Schwanenlied; aber in seine Ruinen weht der frische Hauch über den Ozean herüber aus der neuen Welt! Nikolaus Lenau klagt um das verlorene Paradies des Glaubens oder um verlorenes Liebesglück; Alfred Meißner in seinen „Trümmern" um das Weh der Armen, der Enterbten, der ganzen Menschheit! So ist der Grundzug der Reflexionspoeten allerdings durch die Vergänglichkeit des Irdischen bestimmt. Die Stimmung

*) lib. I. 3. nach Gruppe.

des elegischen Dichters ist ein den Erscheinungen hingegebener Sinn, der gleichsam mit ihnen ebbt und flutet, von Empfindung zu Empfindung, von Bild zu Bild hinläuft, aber bei seiner Rückkehr aus der Fülle der Welt und ihrem wechselnden Spiel in das eigene Gemüt kaum eine andere Ausbeute mitbringt, als die Einsicht in die rasche Flucht der Erscheinungen, die wie ein melancholischer Duft dann über allen Bildern zittert, die er entrollt. Der Inhalt der Elegie kann so mannigfaltig sein, wie die Erscheinungswelt, wenn er sich auf jene Grundfärbung der Seele auftragen läßt. Wir erwähnten bereits die kriegerischen und sympotischen Elegien der Griechen, die erotischen der Römer. Die Sirventes der Provençalen, viele Elegien Paul Flemmings haben einen politischen Zug. Liebe und Freundschaft, Staat und Krieg, das religiöse Gefühl (Lamartine, Lenau), Naturempfindungen mit den Betrachtungen, die sie hervorrufen (Viktor Hugo, „les feuilles d'automne“, „les voix du crépuscule“; Milleroie, „la chûte des feuilles“); die Weltgeschichte (Schlegel, Schefer), der ringende Gedanke (Schiller, Byron), die gesellschaftlichen Zustände und die Menschheit (Grün, Meißner, Sallet, Beck) geben eine weitreichende Skala der Stoffe für den elegisch reflektierenden Grundton. Die Totenklage im engern Sinn ist natürlich nicht ausgeschlossen — nur darf sie in der Form nicht so kurzatmig sein, wie meistens bei Salis und Hölty; denn dadurch geht sie in die Gattung des „Liedes“ über, sondern sie muß mit sinniger Reflexion, wie in den Kanzonen von Zedlitz, ihre Totenkränze auf die Gräber legen.

In der Komposition unterscheidet sich die Elegie wesentlich von der engen und innigen Einheit des Liedes und von den skizzenhaften Sprüngen der Ode. Sie führt uns eine zusammenhängende Kette von Bildern und Empfindungen vor, gestattet dem Dichter eine freie Umschau über Welt und Leben, selbst die Schaustellung einer vielfach vermittelten Bildung; sie führt mit Behagen eine Fülle von Variationen über das ursprüngliche Thema aus. Doch dürfen die Übergänge von einer zur andern nicht so schroff und gewagt sein, wie die Sprünge der Ode, sondern leicht, fließend und natürlich. Je mehr sich mit dieser Natürlichkeit ein kunstvoller Fugengang vereinigt, je überraschender bei aller Klarheit die Rückkehr von scheinbaren Abweichungen zum Grundton, ihr Hinüberführen in denselben ist, je glücklicher die Elegie Anfang und Schluß harmonisch zu verweben weiß: desto kunstvoller wird die Gliederung ihres ganzen Organismus, desto gefälliger der Eindruck sein, den sie hervorbringt. Auch der Elegiker geht von einer bestimmten Situation aus, mag dies nun eine Lage des Gemütes oder ein Verhältnis der äußern Welt sein, wie in den

Delia-Elegien des Tibull sein Kriegszug, seine Erkrankung, die Studienreise des Properz nach Athen, Schillers Spaziergang, Meißners Wanderung ins Gebirg nach einer „Zeit der Schmerzen"; aber es handelt sich in der Elegie nicht, wie im Liede, darum, diese eine Situation in einem einzigen Akkord der Stimmung aufgehn zu lassen, sondern sie ist nur der Ausgangspunkt für eine Reihe anderer, welche sich ungezwungen an sie anschließen. Deshalb läßt sich auch für die äußerliche Ausdehnung der Elegie keine Grenze ziehn; die römischen Musterelegien des Tibull, Properz und Ovid bilden sogar meistens einen größeren Cyklus, in dessen umfassende Gliederung sich die einzelnen Elegien kunstmäßig einreihn. Ähnliche umfangreiche Elegien der Neuzeit sind z. B. die „Totenkränze" von Zedlitz und der „Schutt" von Anastasius Grün.

Zur Erläuterung der elegischen Komposition wählen wir zwei Muster aus der alten und neuen Zeit. Die dritte Elegie des ersten Buches von Tibull:

Ohne mich, Messala, durchschifft ihr ägäische Meerflut,
Bliebet ihr meiner doch du und die Deinen gedenk!

wird von Otto Gruppe, der sich um die sinnvolle Anordnung und kritische Sichtung der römischen Elegiker große Verdienste erworben hat, in folgender Weise erläutert:*) „Hier ist kein einfacher Fortgang, sondern in reichem Wechsel geht der Gedanke von Szene zu Szene. Eine wirkliche Situation liegt zu Grunde: der Dichter erkrankte unterwegs, als er Messala nach Ägypten begleiten wollte, und mußte auf der Insel Korcyra zurückbleiben. Dies setzen die ersten Verse sogleich ins Licht, wo er bedauert, dem Messala nicht folgen zu können, und den Tod noch um Schonung bittet. Der sehr nahe liegende Gedanke, daß ihm hier die Mutter, die Schwester und Delia zur Bestattung fehlen, führt sogleich auf das elegische Gebiet, und die Bilder des Abschiedes von Rom und der gesuchten Zögerung treten mit großer Lebendigkeit entgegen. Ein ferneres Tableau gibt der mit leichten Zügen hingestellte Isisdienst der Delia und die Schilderung, wie die Geliebte der Göttin die Herstellung des Dichters danken soll; überall blickt hier die innigste Liebe wie ein reiner Goldgrund durch die brillanten Farben des Gemäldes durch. Der einfache Wunsch der Heimkehr gibt den schnellen Übergang zur Ausbreitung jener idyllischen Gemälde, welche Tibull fast in keiner seiner Elegien fehlen läßt: das Gedicht gewinnt hier einen Ruhepunkt. Sogleich aber wird es wieder durchschnitten, und von Vers zu Vers ändert sich überraschend Sinn und Stimmung. Der Dichter kehrt durch kunstreiche Wendungen auf seinen

*) „Die römische Elegie," Bd. I. p. 11.

Tod zurück und setzt seinem Grabe eine Inschrift. Er hofft auf ein gutes Schicksal in der Unterwelt: hier nimmt das Gedicht wieder einen sanften, verweilenden Charakter an. Aber es erwartet uns ein neuer wirksamer Gegensatz, die Schilderung von dem Sitze der Verdammten, welcher eine schöne Ausführung gegeben ist. Und doch ist dies nur eine Folie zu dem, was folgt, es dient die reizenden Szenen durch den Kontrast zu heben. Der Dichter verwünscht alle, welche seiner Liebe entgegen sind, an den Ort der Strafen und ist so zugleich mit schnellem Gedankenfluge wieder bei seiner Delia. Nun wird ihre Keuschheit in dem ausgesuchtesten Bilde gemalt, wie die Alte, die Hüterin ihrer Tugend, neben ihr sitzt und ihr Märchen beim Schimmer des Lämpchens erzählt. Die spinnende Magd vollendet das Bild bürgerlicher und idyllischer Häuslichkeit; sie schläft über der Erzählung der Märchen ein. Aber so schön dies ist, so ist es doch auch nur die Vorbereitung für das Schönere, das folgt. Unangemeldet von jener Magd, zur Überraschung seiner Delia und nicht minder des Lesers stellt der Dichter sich jetzt vor, wie er plötzlich eintritt, wie Delia, die sich's häuslich bequem gemacht unter ihren Frauen, mit gelöstem Haare und nacktem Fuße ihm in die Arme läuft. Der Wunsch, daß dies wahr werde, macht den einfachen Schluß aus. Das Gedicht kehrt hiermit vortrefflich zum Anfange zurück, wo die Trennung von der Geliebten so rührend geschildert worden."

Von der neueren Reflexionslyrik verdient vorzugsweise der „Schutt" von Anastasius Grün wegen seiner großartigen Komposition Beachtung. Das Gedicht tritt freilich aus dem subjektiven Rahmen heraus; es schließt sich nicht an ein inneres oder äußeres Erlebnis des Dichters an. Die Bilder, die es uns vorführt, sind scheinbar losgelöst von der persönlichen Stimmung des Poeten und mit dem Geschick anderer erfundener Persönlichkeiten verwebt. Doch das Auge des Dichters schaut aus ihnen heraus; es ist nur eine rasche und flüchtige Metamorphose, welche die Lebhaftigkeit der Betrachtung und Schilderung erhöht. Im „Schutt" von Grün ist es der Dichter selbst, der aus dem venetianischen Kerker den Blick auf das freie Meer wendet, sich in die Geheimnisse des Klosters vertieft, von Pompejis und Herkulanums Trümmern nach dem freien Nordamerika hinüberschaut und mit visionärer Begeisterung die Weltgeschichte in ihren großen Krisen und ihrer versöhnungsreichen Zukunft erfaßt. In der ersten Elegie: „der Turm am Strande" sehen wir einen gefangenen venetianischen Freiheitsdichter. Die elegische Poesie des Kerkerlebens mit seiner Sehnsucht ins Freie, die durch die arme Umgebung zu phantasievoller Ausmalung des Kleinsten angeregte Phantasie bietet, ähnlich wie in Saintines

„Picciola“ und Byrons „prisoner of Chillon,“ eine Fülle anziehender Bilder und Empfindungen. Zuletzt wird der Gefangene freigelassen; aber als er im Spiegel einer Quelle sein ergrautes Haupt, sein von der langen Knechtschaft durchfurchtes Antlitz sieht, da kehrt er freiwillig in seine Haft zurück. Die zweite Elegie: „eine Fensterscheibe“ führt uns in das Klosterleben, in den Beichtstuhl des Priesters, läßt manche Gestalten, denen die Askese einen eigentümlichen Stempel aufgedrückt, an uns vorüberwandeln und zuletzt zur mitternächtigen Stunde die Mönche aus ihren Särgen steigen und den Erbauer des Klosters selbst einen Klagehymnus über die Gegenwart anstimmen, welche die Zier der stolzen Säulen gebrochen hat. Die dritte Elegie: „Cincinnatus“ führt uns an den Bord eines Schiffes, welches nahe bei Pompeji im Golf von Neapel ankert, und verlegt die Betrachtungen des Dichters in die Seele eines freien Nordamerikaners, der sich am Bord dieses Schiffes befindet. Die Situation ist außerordentlich glücklich gewählt, um der Phantasie einen ungezwungenen Flug aus der alten in die neue Welt zu gestatten. Das trümmerreiche Italien mit seinen verschütteten Städten, mit seinem im Genuß und Müßiggang versunkenen Volke, wo die Weltgeschichte ihre Rolle damals wenigstens ausgespielt zu haben schien, wird aufs wirksamste kontrastiert mit dem jugendlich aufstrebenden Lande der Freiheit, der ursprünglichen Natur, des frischen Pflanzerlebens, wohin der Dichter alle diejenigen einladet, denen das Vaterland durch Pfaffenwut, durch Ketten jeder Art verleidet ist. Die vierte Elegie: „Fünf Ostern“ zeigt uns große weltgeschichtliche Fresken im Kaulbachschen Stil, anknüpfend an die Sage, daß Christus jährlich zu Ostern vom Ölberge herab auf die Stätte seines Wirkens schaue. Am ersten Ostern erblickt er das von Titus zerstörte, am zweiten das von den Kreuzfahrern eroberte Jerusalem; am dritten ist die heilige Stadt in der Gewalt der Beduinen, nur besucht von dem einsamen olivenfarbenen Wanderer, dem Juden; am vierten wird sie von streitsüchtigen Mönchen bewacht unter der Herrschaft der Janitscharen. Einer von ihnen, höheren Sinnes, hängt andächtig an Zions Zinnen, voll Sehnsucht, daß das Kreuz wieder auf ihnen erglänze, grüßt als nahenden Befreier den großen Feldherrn Napoleon, der Gottfrieds Söhne an diese Küste geführt. Doch seine Hoffnung wird nicht erfüllt. Das fünfte Ostern erscheint in ahnungsvoller Beleuchtung; eine Vision enthüllt uns die Zukunft. Alles ist Glanz, Fülle, Wonne; Saaten wogen auf altem Schutt; Rosen blühen über Golgatha. Ein glückliches Volk wohnt hier, ernst und heiter wie die Gestirne, schön wie Rosen, stark wie Zedern; Krieg, Knechtschaft, Lug ist

vergessen. Schwert und Kreuz werden aufgefunden, doch von Niemandem mehr erkannt.

Dieser ganze kunstvolle Cyklus von Elegien spiegelt, trotz der Verschiedenheit der Situationen und des Reichtums der wechselnden Szenen, einen Grundgedanken, der sich in jeder Elegie in anderem Farbenspiele bricht. Dieser Gedanke ist nicht philosophisch klar und läßt sich in keine bestimmte Formel fassen; er gehört jenem träumerischen Gebiete der Reflexion an, welche, aus der Stimmung des Dichters herausgeboren, über eine Fülle von Bildern den eigentümlichen Hauch dieser Stimmung ausgießt. Die Grundstimmung des Dichters aber ist die Wehmut über die Trümmer der Weltgeschichte, über das verfallende Europa, und die Sehnsucht aus diesen alternden Zuständen, aus diesem „Schutt" heraus in eine freie und jugendfrische Welt, deren harmonische Versöhnung, deren volle, der ganzen Welt aufgehende Glorie in den Schlußakkorden des fünften Ostern gefeiert wird. Alle Gestalten der Geschichte hat der Dichter gleichsam in einem elegischen Pantheon versammelt; das verschüttete Altertum, das versinkende Mittelalter, Kerker und Klöster, den Mönch und den Juden läßt er in seiner magischen Laterne vorübergleiten, und gerade die rasche Flucht der Erscheinungen, die besonders in den fünf Ostern einen schattenhaften Eindruck macht, dient dazu, die Vergänglichkeit des Irdischen um so lebhafter dem Gemüte vorzuführen. So schweift die Reflexion von Bild zu Bild, ja sie weicht scheinbar in kühnen Fugen aus, aber wir werden immer zum Grundton zurückgeleitet. So können wir, trotz der weiten Ausdehnung des modernen Elegiencyklus, trotz der großen Verschiedenheit des Stoffes und der Weltanschauung, deren Bereicherung und Erweiterung zu verkennen nur einer einseitigen Bildung vorbehalten bleibt, in der Rhythmik der Komposition ihrem farbenreichen Szenenwechsel, ihrem hin und herwogenden Gange die Ähnlichkeit zwischen der antiken und modernen Elegie nicht vermissen.

Die Mischung, die schon im antiken Distichon, in der Vereinigung des Hexameters und Pentameters angedeutet ist, die Mischung von Beschreibung und Betrachtung bildet das eigentliche Wesen der Elegie, das sich in ihrer Totalität ebenso ausprägt, wie in jedem einzelnen Bilde. Soll diese Mischung einen gesunden und erfrischenden Eindruck machen, so darf keines ihrer Elemente überwiegen. Im allgemeinen freilich scheint das erstere mehr dem Altertum, das zweite mehr der Neuzeit eigen zu sein; aber schon die gnomischen Elegien der Griechen zeigen, daß auch hier die Betrachtung bis zur Sprengung der abgeschlossenen Kunstgattung und zum Übergang in das Lehrhafte überwog. Ein Übermaß der Be-

schreibung dagegen würde ebenfalls aus der elegischen Gattung herausfallen. Beide müssen überdies sich nicht von der höheren Einheit emanzipieren wollen: von der lyrischen Grundbestimmung des Dichters. Ein sehr harmonisches Verhältnis zwischen beiden zeigt uns z. B. der Schillersche „Spaziergang", ebenso „das Lied von der Glocke", in welchem letzteren Gedicht die Beschreibung doppelter Art ist, zunächst an das Technische des Glockengusses anknüpft und dann erst die Zustände des bürgerlichen Lebens schildert, welche dem Dichter in ungezwungenster Weise kurze, aber bedeutsame Reflexionen an die Hand geben.

Was die Ausdrucksweise der Elegie betrifft, so ist man noch immer mit Horaz und Gottsched geneigt, von derselben die größte Einfachheit zu verlangen. Eher trifft schon Boileau das Richtige, wenn er von der Elegie einen gehobeneren Ton, als von der Idylle verlangt, dabei aber die Kühnheit ausschließt.*) Die Kühnheit der Ode paßt in der That nicht für die Elegie; aber diese darf schwunghafter auftreten, als das Epos und das Lied. Vom Epos, von dem die Elegie bei den Alten ja den Hexameter überkommen hat, überkam sie auch das Recht, ihre Bilder mit verweilender Schilderung auszumalen; vom Liede aber darf sie den musikalischen Schmelz für die Darstellung der Empfindung in Anspruch nehmen. Schon Tyrtäos malt seine Kriegsbilder mit Homerischer Klarheit:

Dulde denn wohl ausschreitend ein Jeglicher, beide die Füße
Festaufstemmend im Grund, Zähn' in die Lippen gedrückt,
Hüften sodann und die Schenkel hinab und die Brust und die Schultern
Hinter des räumigen Schilds Bauche nach Wunsch gedeckt;
Und in der Rechten erheb' er zum Schwung den erdröhnenden Schlachtspeer,
Und graunregend daher wehe vom Haupte sein Busch.**)

und singt dann erst mit weichtönendem Klang der Gefallenen Ruhm, die Klagen des Volkes, die Ehre der Sieger. Wie lebendig schildert Tibull das Jagdleben, in welches die Leidenschaft der glühenden Sulpicia die Freuden der Liebe hineinzaubern möchte! Wie episch wird von diesem Dichter die Schönheit dieser Sulpicia durch den Reichtum des Schmuckes illustriert, bei dessen Schilderung der Dichter behaglich in fernen Zonen verweilt:

Sie allein nur ist wert von allen Mädchen, daß Tyrus
Bringt weichwollenes Vließ, doppelt in Purpur getränkt,

*) Art poétique de Despréaux II. 38 u. folg. D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace.

**) Weber, „die elegischen Dichter der Hellenen" I. pag. 18.

Sie besitze die duftige Saat, die der Araber ferne
Ihrem Dienste geweiht pflegt auf den würzigen Au'n,
Und das Edelgestein, das der schwarze Inder, der Sonne
Nachbar, liest an des Meers rotem Korallengestad.*)

Solche Ausmalungen entsprechen nicht der „niedrigen" Schreibart, welche man von der „kleinen" Elegie verlangt. Wenn dies schon von der antiken Elegie gilt, so noch mehr von der modernen Gedankenpoesie. Das Kolorit der Schilderung kann so glänzend sein, wie es die Phantasie des Dichters nur zu geben vermag; Empfindung und Betrachtung so tief und innig, wie sie einer reichen Begabung nur immer zu Gebote stehn. Die gleichmäßige Wärme Schillerscher Idealität, die wohl schwunghaft ist, aber in einem harmonischen Fluß und Guß bleibt, ohne zu den kühnen abgerissenen Wendungen und Sätzen der Ode zu greifen, bleibt für die ganze Gattung mustergültig. Ein allzureicher Bilderschmuck, wie wir ihn bei Grün, Lenau und Beck finden, mag überhaupt hin und wieder gegen den geläuterten Geschmack verstoßen, aber in unserer Gattung vielleicht weniger, als in jeder andern.

In bezug auf die geeignete metrische Form haben wir schon bemerkt, daß die Elegie der Alten einem bestimmten Versmaß ihren Namen verdankt. Dies Versmaß, das Distichon, stellt zugleich an sich selbst die Emanzipation der Lyrik von der Epik dar, indem hier zuerst der stolze epische Sechsfüßler, eines Fußes beraubt, in der fünffüßigen Zeile gleichsam wehmütig erlischt. Gleichzeitig sehen wir im Distichon die erste noch schüchterne Form strophischer Bildung. Die ganze klassische Elegie und ihre Nachdichtungen, Goethes „römische Elegien" und Schillers „Spaziergang" sind in diesem Versmaß gedichtet, das in der That für die Vereinigung von Schilderung und Reflexion mustergiltig erscheint. Der Genius der deutschen Sprache aber verlangt zum vollen lyrischen Ausdruck den Reim — und deshalb möchten wir den Dichtern der Gegenwart das Distichon nicht empfehlen. Gerade durch den Reim und die Strophenbildung, die von seinen Verschlingungen abhängig ist, sind der modernen Lyrik andere Mittel geboten, die Rückkehr des sinnenden Gemütes in sich selbst auch in der äußeren Dichtform abzuspiegeln. Es kommt nur darauf an, das Charakteristische der elegischen Versform, das Horaz sehr treffend bezeichnet, wenn er von „versibus impariter iunctis" spricht, auch in der modernen Versbildung auszudrücken. Dies hatte schon der Altmeister unserer neuen Poesie, Martin Opitz, eingesehn und deshalb statt der langen zwölf- und dreizehnsilbigen Verse mit

*) Tibull, Eleg. IV., I. 15; nach Gruppe: „die röm. Elegie". I. pag. 39.

ungetrennten Reimen, welche noch der alte französische Elegiker E. Desportes und nach ihm die französische Elegie überhaupt angewendet, seine Elegien in Alexandrinern mit weiblicher und männlicher Endung und getrennten Reimen geschrieben und auch in dieser Form die siebzehnte Elegie des ersten Buches von Properz übersetzt:

Auf dieser wüsten Stätt', in dieser stillen Heide,
Da niemand innen wohnt, als nur der Westenwind,
Da kann ich ungescheut genug thun meinem Leide,
Wo auch die Steine nur still und verschwiegen sind.

Flemming, Dach, Tscherning folgten seinem Beispiele, und Emanuel Geibel bewies in seinem Gedicht: „Welt und Einsamkeit" daß die moderne Reflexions-Lyrik auch den Alexandriner in dieser Weise wohl verwenden kann:

O rühmet immerhin mir eure lauten Feste,
Zu denen man geschmückt mit prächt'gen Rappen fährt;
Wo stetes Lächeln kränzt die Stirnen aller Gäste,
Als sei der Tod nicht mehr und jedes Leid verklärt;
Wo Scherz und Lüsternheit sich ineinander ranken,
So wie der üpp'ge Mohn dem Korn sich lodernd mischt;
Wo alles blitzt und sprüht, Demanten und Gedanken,
Als gält's ein Feuerwerk, das vor bezahlten Schranken
Vielfarbig auf ins Dunkel zischt.

Die kunstvollere Gliederung der Strophe, die gegen den Schluß hin im dreifachen weiblichen Reime voller austönt, um dann im vierfüßigen Jambus zu verlöschen, gibt zugleich ein Beispiel, welche mannigfachen Variationen strophischer Bildung der Alexandriner verträgt, und wie dieser von Freiligrath bereits zu kühneren und abwechselnden Sprüngen dressierte Vers ein gefügiger Träger der modernen Reflexion werden kann.

Die aus dem Orient überkommenen Strophen, wie z. B. die Ghaselen, sind zu kindlich und monoton und zwingen den Gedanken unwillkürlich zu einem rasch wiederkehrenden Parallelismus, so daß sie sich wohl zum Aufreihen einer didaktischen Perlenschnur eignen, aber den freieren Flug der Schilderung und sinnigen Betrachtung lähmen. Anders verhält es sich mit der melodischen Architektonik der italienischen Strophenformen, des Sonettes und der Kanzone. Als Beispiele, wie vortrefflich die moderne Gedankenlyrik diese romantischen Formen verwenden kann, erwähnen wir Platens Sonette auf Venedig und Max Waldaus Kanzone: „O diese Zeit". In beiden ist nicht nur die Form meisterhaft gehandhabt, sondern auch der Ausdruck elegischer Reflexion in mustergültiger Weise getroffen. Dennoch können wir die italienischen Strophenformen für größere

Cyklen nicht unbedingt empfehlen, da sie auf die Länge durch ihre üppige Reimfülle ermüden. Der fünffüßige Jambus, in freier Reimverschlingung oder strophisch geschult, wie ihn Schiller in den „Göttern Griechenlands", Grün im „Schutt", Lenau in „Glauben, Wissen, Handeln" sogar mit daktylischer Unterbrechung, Leopold Schefer im „Abschied von Griechenland" angewendet, oder auch der fünffüßige Trochäus, den z. B. Matthisson in seiner bekannten Elegie auf den Trümmern eines alten Bergschlosses gebraucht, bieten sich von selbst dem modernen Elegiker dar, wenn sie auch erst durch eine kunstvolle Behandlung, welche dem Wellenschlag reflektierender Empfindung in der Reimpaarung und Strophenbildung gerecht wird, die Wahl des Poeten rechtfertigen.

Die Gattungen der Elegie und ihre Hauptvertreter erfordern zu übersichtlicher Darstellung einen kurzen historischen Überblick.

1. Die klassische Elegie.*)

Die griechische Elegie entwickelte sich aus dem Epos und bildet die Übergangsstufe zwischen Epos und Lyrik. Leider sind uns von ihren Meisterwerken nur Bruchstücke übriggeblieben. Der älteste Elegiker, Kallinos von Ephesos, ist ein jonischer Herwegh, der die Jünglinge seines Vaterlandes in unmittelbarer begeisterter Ansprache aus weichlicher Erschlaffung zur That emporruft. Auch Archilochus von Paros, bekannt durch seine beißenden und schmähenden Jamben und von manchen alten Autoren in bezug auf dichterische Begabung dem Homer an die Seite gestellt, dichtete politisch-kriegerische Elegien, daneben Klage- und Trostgedichte z. B. auf den Tod des im Schiffbruch umgekommenen Gatten seiner Schwester. Am vollsten und kräftigsten griff Tyrtäos in die Saiten, Spartas Körner im messenischen Kriege, mit lyrischem Aufschwung und plastischer Kraft den Tod fürs Vaterland feiernd. Auch ein im engern Sinne politisches Gedicht, die „Eunomia" (Gesetzlichkeit), mit unmittelbarer Beziehung auf Staatsverhältnisse und innere Unruhen und mit der Tendenz die Gemüter zu beschwichtigen, hat er verfaßt. So beginnt die griechische Lyrik geradezu als politische, als eine Gattung, welche nach der Ansicht einiger

*) W. Herzberg, „der Begriff der antiken Elegie" in seiner historischen Entwickelung im „Litterarhistorischen Taschenbuch" von Prutz, dritter Jahrgang pag. 205—399; Wilhelm Ernst Weber, „die elegischen Dichter der Hellenen", 2 Bde.; Otto Gruppe, „die römische Elegie", 2 Bde.; Ottfried Müller, „Geschichte der griechischen Litteratur", Bd. I., pag. 184—228; Bähr, „Geschichte der römischen Litteratur", 3. Aufl., Bd. I., pag. 429—461.

litterarhistorischen Autoritäten der Neuzeit ganz aus der Poesie herausfallen soll. Den Übergang zur erotischen Elegie macht der Kolophonier Mimnermos, der seine geliebte Flötenspielerin Nanno in wehmütigen Versen besingt und in seine Elegien, die mit Vorliebe bei der Vergänglichkeit der Jugend und Schönheit verweilen, manchen historischen und politischen Stoff verwebt, der aber mehr im träumerischen Lichte der Vergangenheit, ohne unmittelbaren Bezug auf die Gegenwart dargestellt wird. Bei Solon, bei dem geistvollen Philosophen Xenokrates, welcher bereits den Mut besaß, Weisheit höher zu stellen, als den bei olympischen Spielen errungenen Ruhm, und bei Theognis von Megara, der die zerrütteten Zustände der Vaterstadt, die Herrschaft des Volkes beklagt, seinem Hasse gegen die emporgekommene Geldaristokratie einen beredten Ausdruck gibt, das Thema von Reichtum und Armut auf das Mannigfachste variiert, nimmt die Elegie einen gnomischen Charakter an, der zum Teil aus der Lyrik herausfällt. Nur in einzelnen an Kyrnos gerichteten Distichen des Theognis läßt sich ein darüber schwebender poetischer Hauch nicht verkennen. Tiefe der Empfindung findet sich wieder bei dem Simonides von Keos, dem Zeitgenossen der Perserkriege, bei welchem der klagende und trauernde Charakter der Elegie, wie z. B. in seinem Grabgesang auf die zu Marathon Gefallenen, mehr als bei allen anderen Elegikern hervortritt. Zur Zeit des peloponnesischen Krieges blühten Jon der Chier, Dionysios aus Athen, Euenos von Paros, der Terrorist Kritias von Athen, Sänger des heitern Lebensgenusses, hin und wieder mit politischem Anflug, Antimachos von Kolophon, ein einsamer Lyriker, ohne Anklang bei seiner Zeit, der in elegischer Totenfeier um seine frühverstorbene Lyde klagte. Wenn schon der letztere seine Liebesklagen mit zahlreichen mythologischen Bildern illustrierte, so überwuchert die Gelehrtenpoesie bei den späteren alexandrinischen Elegikern, wo der Ton der Empfindung gänzlich im mythologischen Aufwand erstickte. Schon der Zeitgenosse Alexanders, Hermesianax von Kolophon, besang seine gelehrte Leontion in sehr gelehrten Distichen, deren erhaltenes Fragment uns einen Abriß griechischer Litteraturgeschichte in Versen gibt. Kallimachos von Kyrene, ein alexandrinischer Akademiker, der gepriesenste dieser Richtung, verherrlichte das Haar der Berenice in einer pomphaften Hofelegie, die mit Schmeicheleien für die Ptolemäer ebenso durchwirkt ist, wie mit astronomischen und sonstigen gelehrten Anspielungen; Philon und Andromachos von Kreta brachten gar Rezepte in Distichen, so daß die Elegie bei ihnen einen pharmazeutischen Charakter annahm.

Dennoch entzündete sich an einigen Lyrikern Alexandriens, wie z. B.

an Kallimachos, dessen Elegie auf das Haar der Berenice von Catull übersetzt worden, die Begeisterung der römischen Dichter, welche uns die römische Elegie schuf, die unter den Dichtversuchen der Römer gewiß den ersten Rang einnimmt. Die Trias der großen römischen Elegiker, Tibull, Properz, Ovid, überragt sogar die hellenischen, soweit wir die letzteren aus den erhaltenen Fragmenten beurteilen können. Jedoch haben die Römer nicht die politische und heroische, sondern nur die erotische und reflektierende Elegie angebaut, wenn auch das großartige Bewußtsein nationaler Bedeutung und Macht oft in schwunghaften Klängen aus ihren engverketteten Distichen tönt. Der einfachste dieser Elegiker ist Albius Tibullus, der ohne prunkende Gelehrsamkeit frisch aus dem nationalen Leben schöpfte und sich durch kunstvolle Verwebung scheinbar fernliegender Bilder zu einem harmonischen Ganzen, durch Lebendigkeit und Anmut der Schilderung, durch die Natürlichkeit einer weichen, oft schmachtenden Empfindung, die unmittelbar aus der Seele kommt, so wie durch die Reinheit und Klarheit des sprachlichen Ausdruckes auszeichnet. Anmutig gezeichnete Bilder des Landlebens schweifen als gern wiederholte Arabesken beruhigend um die hin und herwogende Elegie. Die dramatisch bewegte Sulpicia-Elegie mit ihrer leidenschaftlichen Glut und der spannende, durch wechselndes Geschick sich entrollende Cyklus der Delia-Elegien bilden die Krone der Tibullschen Dichtungen. Sextus Aurelius Propertius, der neben den zahlreichen Elegien an seine Cynthia auch einige Threnodien und patriotische Distichen schrieb, besitzt nicht die Naivetät und frische Unmittelbarkeit des Tibull; aber er übertrifft ihn im schmeichlerischen melodischen Versfluß, in malerischer Gruppierung und Drapierung, in gelehrter Würde, welche, die kleineren Bezüge des Lebens verschmähend, sich mehr in einem allgemeinen harmonischen Äther hält. Er verwebt in seine Elegien eine Fülle mythologischer Bilder und gelehrter Notizen, welche die plastische Anschauung stören und die Phantasie stets aus der bestimmten Situation heraus in die Weite geschichtlicher Perspektiven führen. Wo Tibull schmachtend und weich erscheint, verrät Properz eine leidenschaftliche Glut — und gerade dies Feuer markiger Empfindung sichert ihm eine gleiche Stellung neben dem nationalsten römischen Elegiker. Der dritte, Publius Ovidius Naso, der genialste aller römischen Dichter, zeigt uns, ähnlich wie Heinrich Heine in neuester Zeit, die Auflösung des Glaubens und der Liebe, allerdings noch auf dem plastischen Grunde des antiken Lebens, aber doch schon mit allem Witze einer freispielenden Ironie. Er gibt sich niemals der Situation, die er schildert, mit Andacht hin; er zeigt immer in einzelnen Wendungen, daß er über derselben steht. Er gefällt sich in der

frivolen Ausbeutung der dargestellten Liebesszenen, zeigt aber dabei eine so hinreißende Grazie des Ausdrucks, einen so leichten Fluß von Bild und Gedanken, eine so anmutig tändelnde Beredtsamkeit, daß es schwer ist, dieser verführerischen Begabung zu widerstehn. Der erotischen Gattung gehören seine amores an, eine ebenso durch die Virtuosität der Darstellung, wie durch ihre unbekümmerte Offenherzigkeit fesselnde Liebesbeichte. Die „Tristien" dagegen bringen uns die Klagen des Verbannten, die oft in einen larmoyanten Ton verfallen, da Ovid diesem Geschick geistig zu erliegen schien und nicht die Überlegenheit seines sonst souverain selbst die Götter herausfordernden Witzes ebenso bewährte, wie etwa Heinrich Heine in seiner qualvollen Krankheit. Doch ist, trotz einförmiger Wiederholungen, die Form der „Tristien" fließend, gefällig, von melodischem Zauber. Dasselbe gilt von den „epistolae ex Ponto," die sonst nüchterner und notizmäßiger sind. Dieser Trias der großen römischen Elegiker ging Catull voraus in noch ungeschulter Nachahmung griechischer Muster. Zahlreiche Nachdichtungen der klassischen Elegie, deren Bedeutung mit ihnen erlosch, geben neulateinische und italienische Poeten. In neuester Zeit hat Goethe in den „römischen Elegien" den Ton des Properz mit bewundernswerter Sicherheit getroffen, August Wilhelm Schlegel in seiner Elegie „Rom" und Schiller in seinem „Spaziergang" die antiken Distichen, jener zur Darstellung welthistorischer Trauer, dieser zu einer an wechselnde Bilder anknüpfenden Reflexion im Geiste der alten Elegiker kunstvoll benutzt.

2. Romantische und orientalische Formen.

Neben dem einfachen Liede schufen die provençalischen Sänger in ihren Sirventes, die anfangs in der vielgestaltigen und vielfach wechselnden Form der Kanzone abgefaßt waren, eine Dichtform, in welcher die Reflexion vorwog, und welche der kriegerischen und politischen Elegie der Griechen, wie der erotischen der Römer entsprach. Hier begegnen wir wieder der politischen Lyrik; wir sehn die Troubadours unmittelbar aus dem frischen Leben, den Bewegungen und Kämpfen ihrer Zeit heraus dichten, oft in herbem, bitterm, herausforderndem Ton, stets aber mit derselben Hingabe an das naheliegende historische Ereignis, mit welcher sie die Abenteuer der Liebe feierten. Die Grenze zwischen Lied und Elegie ist hier nicht leicht zu ziehn; doch gehören wohl alle Gedichte mit kunstvollerer Strophen- und Reimbildung, wo die Reflexion, das politische Pathos oder die Ausmalung der Situation überwiegt, in die letztere Gattung. Zu derselben müssen wir ohne Frage die Tenzonen (Streit-

gedichte) rechnen, und die Sirventes (Dienstgedichte), in denen die Troubadours anfangs die Huld der Damen und Fürsten feierten, welchen sie ihren Dienst gewidmet, bis diese Gedichte im Verlaufe der Zeit das Lob in Tadel verkehrten und einen strafenden, den Verfall der Verhältnisse anklagenden Ton annahmen. Der liebefeindliche Marcabrun eröffnet die Reihe der politisch-kriegerischen Elegiker mit einem Aufrufe zum Kampfe gegen die Sarazenen in Spanien in schwerfälligen Versen und gesuchten Reimen; Giraut von Borneil beklagt in drei Sirventen den Verfall des geselligen Lebens, die Trägheit und Roheit des Adels, rühmt die schönere Vergangenheit und verwebt ein Lob des Königs Richard Löwenherz in seine wahrhaft elegischen Klänge; der kriegerische, von Dante hochgestellte Bertrand de Born feiert mit Behagen die Kampf- und Raublust seiner verwilderten Zeit, in deren Händel er verstrickt war; Trotzlieder gegen die Feinde, Gesänge voll aristokratischen Stolzes, in denen er nach Art des Theognis „die niederträchtigen Reichen, die mit dem Adel zu streiten wagen" geißelt, finden sich zahlreich unter seinen hinterlassenen Werken. Pons von Capdueil dichtet, mit mehr Beruf als neuerdings Redwitz, Kreuzlieder voll edler Beredtsamkeit; am feurigsten aber geißelt Peire Cardinal in seinen Sirventes den Übermut der Großen und der Priester mit rhetorischem Schwung, doch so, daß die Reflexion die Schilderung ganz in den Hintergrund drängt. In erotischen Kanzonen zeichneten sich der durch sein tragisches Schicksal bekannte Guillem von Cabestaing aus; der überspannte und eingebildete Peire Vidal dichtete einen Kanzonencyklus, der sich um einen geraubten und einen bewilligten Kuß dreht; wir erwähnen noch Peirol, Arnaut Daniel, Gaucolm Faidit und andere.

Der Mittelpunkt der italienischen erotischen Dichtung ist Francesco Petrarca, der das von Guittone von Arezzo erfundene Sonett zur größten Vollkommenheit, Weichheit und Harmonie durch die ängstlichste Feile ausbildete. Petrarcas schönste Kanzonen sind politischer Art; die eine auf Rom:

> Italia mein, und ob kein Wort auch heile
> Die Wunden, die ich offen
> An deinem schönen Leib in Menge sehe u. s. f.

die andere auf Rienzi:

> Du edler Geist, der du den Leib regierest u. s. f.

Das Sonett wurde durch ihn zur allgemein giltigen Kunstform der italienischen Lyrik. Die einfache Innigkeit des Liedes, der Aufschwung der Ode war für diese Form unmöglich. Deshalb konnte in Italien nur die

lyrische Reflexion gedeihn, die sich bei minder begabten Geistern durch den spielenden Reimklang zu Tändeleien und Künsteleien verleiten ließ, den Gedanken über das Maß ausdehnte oder verstümmelte, um ihn in diese Dreizehnzeiler einzuzwängen. Petrarca selbst, ein eitler, um Gunst und Ruhm buhlender, wenn auch vielseitig gebildeter Geist, ist in seinen berühmten dreihundert Sonetten und Kanzonen an seine Laura von Vaucluse von einem gesuchten und gezierten Scholastizismus der Empfindung, von mannigfachen rhetorischen Kunststücken und Wortspielen, von übertriebenen Bildern und von einer großen Monotonie der Darstellung nicht freizusprechen. Die Anschaulichkeit der antiken Elegiker fehlt ihm ganz und gar; er weiß uns durch keinen Wechsel der Situation zu erquicken; die Reflexion brütet schattenhaft über den ins weite ausgesponnenen Empfindungen! Wie ganz anders der energische plastische Dante in seiner Vita nuova! Von den Vorgängern verdient vorzugsweise Guido Cavalcanti († 1300), ein philosophisch gebildeter, inhaltsvoller Dichter, Erwähnung. Zu Petrarcas Nachfolgern aber sind mit wenigen Ausnahmen fast alle Vertreter der italienischen Lyrik zu rechnen, die meistens ohne seine Eleganz und mit Übertreibung seiner Schwächen eine Flut von Sonetten, Kanzonen, Terzinen heraufbeschworen, deren Gedankenarmut durch den studierten Pomp der Form nicht verdeckt wird.

Eine ganz einsame Stellung unter den italienischen Lyrikern nimmt der Philosoph Campanella († 1639) ein, der unter dem Namen Settimontano Squilla Sonette und Kanzonen voll hoher Gedanken und edelster Begeisterung dichtete.

Die spanische Lyrik war nicht so, wie die italienische, in den Formen der Reflexion aufgegangen; sie hatte Lied und Romanze, wie wir gesehn, in originell-nationalen Klängen ausgebildet. Doch konnte sie dem Andrange der italienischen Reimformen im 16. Jahrhundert nicht widerstehn. Die altspanische Glosse war eine dem Charakter elegischer Reflexion günstige Form, indem sie die Variationen der Empfindung und die Rückkehr zum Grundthema deutlich ausprägte. Gegen die eindringende italienische Form des Petrarca kämpfte Christoval de Castillijo († 1596) vergebens an. Luis Gongora de Argote († 1627) bildete einen affektierten Stil, estilo culto, in welchem er seine „Einsamkeiten" und seinen „Polyphem" dichtete. Hier kleidete sich die Reflexion in eigentümlich verkünstelte und verzerrte Satz- und Sprachformen und suchte überdies in Art und Weise der Alexandriner durch mythologische Gelehrsamkeit zu glänzen. Von den Sonettisten, welche den Namen „Concettisten" von dem italienischen „concetti," dichterischen Gedanken, an-

nahmen, erwähnen wir Juan Boscan, Garcilaso de la Vega, Montemayor u. a. In der neuen Zeit hat die salmantinische Dichterschule, an ihrer Spitze Melendez Valdes, der spanischen Lyrik wieder einen nationalen, von französischen und italienischen Einflüssen unabhängigen Boden erobert und auch auf dem Gebiete der Reflexionspoesie manches Treffliche geleistet. Die portugiesische wird am glänzendsten durch den großen Epiker Luis Camoëns in Sonetten, Kanzonen u. s. w. vertreten. Von der orientalischen Lyrik hat vorzugsweise die arabische jenen Charakter, welcher unserer Begriffsbestimmung der Elegie entspricht. Ein kriegerisch bewegtes, thatkräftiges Leben und feuriges Lieben gab der Schilderung reichhaltigen Stoff, während auf der andern Seite die kahle Natur mit ihren endlosen Wüsten und schroffen Felsen das Gemüt zur beschaulichen Einkehr in das eigene Innere einlud. Schon die altarabischen „Moallakats," in denen die Schilderung noch überwiegt, sind hierher zu rechnen; auch in der großen und kleinen „Hamasa," den Sammlungen altarabischer Volkslieder, ist manches der reflektierenden Gattung angehörige Gedicht enthalten Der größte elegische Dichter der Araber ist jedoch Motenebbi († 695), dessen Reflexion von tiefsinnig brütendem Charakter allerdings oft einen gesuchten und unklaren Ausdruck annahm, so daß der arabische Kunstrichter Tsaâlibi von ihm sagt, er sei eine Braut von blendender Schöne, die aber täglich die fallende Sucht bekomme.

3. Die moderne Reflexionspoesie.

Die neue Zeit hat nach außen hin viele Perspektiven eröffnet, die Welt der Erscheinung in ihrem tieferen Zusammenhang ergründet, ein reiches geschichtliches Material angehäuft, durch die Gedankenarbeit bedeutender Geister metaphysische Tiefen enthüllt, in welche auch die kühnere Intuition der Dichter herabsteigen konnte. So gewannen die beiden Seiten der Elegie, die Schilderung und Betrachtung, an Ausbreitung und Gehalt. Sie wurde die Dichtform, welche den ganzen Reichtum eines weltumfassenden Genius in sich aufnehmen konnte. Wohl hat sich gegen ihre Koryphäen, einen Schiller, Byron und Viktor Hugo, oft die einseitige Anklage des Rhetorischen erhoben, die aus der Verkennung des Wesens der Elegie und aus der verkehrten Beschränkung der Lyrik auf das Lied hervorging. Die erotische Poesie der Neuzeit hat sich freilich vorzugsweise in das Lied geflüchtet. Dagegen hat sich die Elegie gerade für die tieferen Fragen des Gedankens, für alle die Neuzeit bewegenden Probleme, die in Fleisch und Blut, in ihre unmittelbare Begeisterung übergegangen sind, als die geeignete Kunstform bewiesen.

Mit dem Wiedererwachen der deutschen Poesie im 17. Jahrhundert wurde auch die Elegie alsbald angebaut. Martin Opitz dichtete Elegien „vom Abwesen seiner Liebsten," Paul Flemming „an sein Vaterland," ein Klageschreiben Germaniens an ihre Söhne, die Kurfürsten und Stände von Deutschland, voll patriotischen Schwunges. Hofmannswaldau, eines der Häupter der zweiten schlesischen Dichterschule, folgte in seinen „Heldenbriefen" dem Muster des Ovid; doch ging bei ihm der Ton der Empfindung unter spitzfindigen Wendungen und einem gesuchten Pomp des Ausdruckes verloren.

Im 18. Jahrhundert nahm die Elegie einen vorzugsweise idyllischen Charakter an, wofür die englischen Muster tonangebend wurden. Grays († 1772) Elegie „auf einem Dorfkirchhofe" und Oliver Goldsmiths († 1774) Gedicht: „das verlassene Dorf" wirkten auf die deutsche Muse ein und fanden ihren Wiederklang in Höltys: „Schwermutsvoll und dumpfig hallt Geläute." Auf landschaftlichem Hintergrunde trugen Salis und Matthisson ihre Klagen um die entschwundenen Spiele der Kindheit oder die Ruinen des Mittelalters auf, während Tiedge in seiner „Urania" sich über Gott und Unsterblichkeit vom Standpunkt thränenreicher Empfindung unter dem Schatten der Trauerweiden in weitschweifigen Ergüssen erging. Von dieser threnodischen Richtung hatten indes schon Goethe und Schiller die deutsche Elegie befreit; jener, indem er die üppigen Ranken kecker Sinnlichkeit um Roms welthistorische Trümmer schlang und einen Properzischen Liebesroman in anmutige Distichen bannte; dieser, indem er den reichen Inhalt seines Geistes in einer volltönenden Lyrik mit leisem elegischen Anhauch ausbreitete. In den „Göttern Griechenlands" tönt die Klage um eine versunkene Götterwelt, um die antike Beseelung der Natur, aus einem nüchternen, deistisch aufgeklärten Zeitalter; in der „Resignation" wird wehmütiger Verzicht geleistet auf das Arkadien des Glaubens und Hoffens, auf den Traum der Unsterblichkeit; in den „Idealen" wird die rauhe Wirklichkeit angeklagt, welche das glühende Herz des Jünglings um Liebe, Glück, Ruhm und Wahrheit betrogen und ihm nichts gelassen, als die zarte Hand der Freundschaft und die nie ermattende Beschäftigung. Das schwere Traumbild des Erdenlebens, den trüben Sturm des Jammers löst der Dichter in der reinen ästhetischen Harmonie auf („das Ideal und das Leben"). Im „Spaziergang" knüpft er an wechselnde Natur- und Landschaftsbilder ebenso tiefe wie schöne Gedanken über das moderne Leben und seine geistigen Beziehungen und tröstet sich über den Wechsel der geschichtlichen Thaten mit der wandellosen Harmonie der Natur. Derselbe

Hauch der träumerischen Wehmut ist über die sonst klar ausgeprägten Reliefbilder des bürgerlichen Lebens im „Liede von der Glocke“ ergossen und zieht sich durch die antikisierenden Studien, „die Klage der Ceres“ und das „Siegesfest,“ in welchem die Grundstimmung des Dichters einen bezeichnenden Ausdruck fand:

Rauch ist alles ird'sche Wesen,
Wie des Dampfes Säule weht
Schwinden alle Erdengrößen.

Gegen die Hoheit Schillers, gegen seinen Adel und die ergreifende Kraft einer in ihren Tiefen erzitternden Seele nehmen sich die Elegien und Sonette der Schlegel und der romanische Formenklingklang der Romantiker schwächlich genug aus. Erst der neuesten Zeit war es vorbehalten, die deutsche Gedankenpoesie wieder zu Ehren zu bringen. Vorzugsweise hat die österreichische Lyrik jenen träumerischen Ton angeschlagen, welcher Bild und Reflexion in dämmernder Beleuchtung vermählt. Threnodisch austönend am Grabe geschichtlicher Größen sind die „Totenkränze,“ Kanzonen von Joseph von Zedlitz; auf reichem Bildergoldgrund trug Anastasius Grün im „Schutt“ seine zwischen dem Grab der alten und der Wiege der neuen Zeit hin und hergehenden Reflexionen auf; Nikolaus Lenau schaut überall im Spiegel der Natur nur die Züge seines melancholisch brütenden, von unsteter Skepsis hin und hergetriebenen Geistes und leiht der sinnenden Melancholie einen unnachahmlichen Zauber; Karl Beck knüpft an lebendig kolorierte ungarische Genrebilder, an die Schilderung Wiens und der Wartburg im „fahrenden Poeten“ die Träume eines zerfallenen Gemütes und einer unbestimmten Sehnsucht, für die Menschheit zu wirken, für die noch wärmer Alfred Meißners dichterische Pulse in den „Trümmern“ schlagen. Doch auch andere Dichter haben diese Richtung fortgebildet. Platen feiert die Lagunenstadt in marmorschönen Sonetten; Freiligrath erhellt plastisch und energisch ausgeprägte Bilder mit der düster-flackernden Glut revolutionärer Begeisterung, Franz Dingelstedt bewährt sich im „Roman“ als moderner Tibull und dichtet eine frisch aus dem Leben gegriffene Liebeselegie, in welcher die jüngste blasierte Kultur der Gesellschaft und die exotische Natur in einem eigentümlich wehmütigen Kolorit verschmelzen. So meisterhaft Goethes römische Elegien sein mögen, so zeigt uns doch diese erotische Elegie Dingelstedts, daß auch ohne strenge Nachahmung der Antike der moderne Geist Elegien schaffen kann, die der klassischen Vorbilder würdig sind. Auch Paul Heyses „Terzinen“ sind an dieser Stelle hervorzuheben. Ebenso finden sich in meiner „Göttin“ zahlreiche

Elegien. Hierher gehören auch die Sonette und einige andere Gedichte Herweghs, wie z. B. „auf den Bergen“ mit seiner innigen Todessehnsucht, Max Waldaus sorgsam gefeilte Kanzone: „O diese Zeit,“ welche über die darniedergetretenen Hoffnungen der Gegenwart klagt, und viele trefflichen Dichtungen Emanuel Geibels, mag dieser Dichter nun im Lübecker Ratskeller mit Jürgen Wullenweber und Markus Mayer Gestalten aus Deutschlands großer Vergangenheit heraufbeschwören und den Helden der Hansa gegenüber um die verkümmerte Gegenwart trauern, oder im „Turmbau zu Babel“ dem zerfahrenen, vom Zorn des Herrn auseinander gescheuchten Geschlecht ein Denkmal setzen, oder im „Bildhauer Hadrians“ die halt- und glaubenslose und darum auch für die Kunstgestaltung spröde Zeit anklagen. Für die Passionsgeschichte der Menschheit errichtet Hermann Lingg mit düsterer Energie seine lyrischen Stationen, malt z. B. im „schwarzen Tod“ mit der Kraft Dantescher Anschauung und zeigt in seinen Reflexionen eine schwunghaft aus den Tiefen kommende Weltanschauung. Freiheit des Weltblicks, ein begeisterter Glauben an die Zukunft, in der Schilderung Freiligrathsches Kolorit charakterisieren die Gedichte von Friedrich Adolf Graf von Schack, ein pomphafter Gang und die Vorliebe für stolze und luxuriöse Reimgebäude diejenigen von Julius Große.

Wenn die Reflexionslyrik sich an dieselben Probleme wagt, welche die philosophischen Denker beschäftigen, so hat sie sich vor abstrakten Wendungen und schemenhafter Behandlungsweise zu hüten. Diese Klippe liegt so nahe, daß selbst begabte Dichter, wie Robert Hamerling, Alfred von Sallet u. a. sie nicht immer vermieden haben. Durch den großen Zug und Schwung seines Talentes ist Schiller über dieselbe hinweggetragen worden; bei ihm deckt der Dichter den Denker vollkommen.

Die Entwickelung der englischen Reflexionspoesie seit Sidney, Spencer und Cowley zu verfolgen, liegt außerhalb unserer Aufgabe. Wir erwähnen nur ihre Spitzen: Lord Byron und Shelley. Jener, Englands größter Lyriker, was die lodernde Pracht des Kolorits und den hinreißenden Schwung einer mit dem Weltgeschick rechtenden Reflexion betrifft, hat in „Childe Harolds Pilgerschaft“ an eine Fülle europäischer Landschaftsbilder, die mit gleicher Vollendung ausgeführt sind, mag der Dichter auf dem honigreichen Hymettos oder dem weitschauenden Sunium um Attikas verlorne Herrlichkeit trauern oder auf dem Rialto um Venedigs versunkene Pracht, oder ein Gewitter im Jura schildern, jene Betrachtungen geknüpft, die seinem durch Genuß erschöpften und doch nach ihm lechzenden Gemüte, einem mit dem Weltlauf zerfallenen und doch von Thatendurst

verzehrten Geist, der seinen Schmerz in vornehm nachlässiger Stellung kokett zur Schau trägt, einen eigentümlichen und unverkennbaren Stempel aufdrücken. Noch imposanter erscheint die Grundstimmung Shelleys, der in seiner „Königin Mab“ und andern Gedichten durch alle skeptischen Anwandlungen hindurch leidenschaftlich nach einer geahnten Harmonie strebt, deren schwunghafte Verkündigung ihn aber mit dem Glauben und den Satzungen der Gesellschaft in einen neuen, nicht auszugleichenden Widerspruch setzt. So geht die Klage über die unlösbaren Verwickelungen des Denkens und Lebens durch seine oft phantastischen, stets seelenvollen Gedichte. Neben diesen Heroen verdient noch Thomas Campbell († 1844) wegen seiner schönen Elegie auf die „Schlacht von Hohenlinden,“ rühmende Erwähnung. Dasselbe gilt von Alfred Tennysons Klageliedern: „In memoriam.“

Die neuere englische und amerikanische Lyrik steht zum großen Teil noch unter den Einflüssen dieser von den Gegnern als „satanische Schule“ bezeichneten Richtung Byrons und Shelleys. Wild, üppig und leidenschaftlich ist Algeonor Charles Swinburne; schwunghaft und großartig sind einzelne seiner Dichtungen, wie: „Am Vorabend der Revolution“, andere wiederum Elegien in der üblichen Bedeutung des Wortes, wie: „Der verödete Garten.“ Tiefsinnig, dunkel, verworren und barock durch die Mischung des Mystischen und Humoristischen sind die Gedichte von Robert Browning. Ebenso barock in vieler Hinsicht, oft aber von ergreifender Tiefe der Empfindung, bei einer zum Spielerischen neigenden Sprachbeherrschung mit glücklichen musikalischen Effekten sind die Gedichte von Edgar Allan Poë. Begeisterung für die Natur, die großartige Natur Nordamerikas atmen die Gedichte von William Cullan Bryant, zum Teil tiefsinnige Gedankenpoesien, wie die „Waldhymne“ und die „Thanatopsis“.

Wie Byron und Shelley unter den englischen, so ragen Viktor Hugo und Alphons de Lamartine unter den französischen Reflexionspoeten hervor. Viktor Hugo in seinen „Voix intérieurs,“ in den „chants du crépuscule“ und in den „feuilles d'automne,“ Lamartine in den „méditations“ und „harmonies réligieuses“ erschöpfen nach zwei Seiten hin die französische Reflexions-Lyrik. Jener ist pomphaft, prächtig, grandios in Anschauungen, Bildern, Diktion; dieser weich, schmelzend, träumerisch zerflossen; jener reich an unnachahmlichem Wohllaut in wechselnden Rhythmen, dieser von einförmigem Tonfall; jener weiß die eigene Stimmung und die Stimmung der Zeit zu einer melancholischen Harmonie zu verschmelzen; dieser flüchtet sich unter die fleckenlosen

Engelsfittige der Religion aus allen Trübungen der Gegenwart. Der Herbst und die Dämmerung sind die Symbole für Viktor Hugos Stimmung, der mit dem Griffe des Genies Naturbild und Empfindung, das geschichtliche Bild und den Gedanken verschmilzt. Lamartine dagegen greift aus seiner anachoretischen Einsamkeit nur nach den Bildern der Erde, um seiner seraphischen Gefühlsverklärung einen Halt, seiner hin- und herrankenden Empfindung eine Stütze zu geben. Als dritter ist Alfred de Musset zu nennen, welcher der Elegik der verlornen Seelen einen oft wüsten und pikanten Ausdruck gab, dessen Nachklänge sich in Deutschland bei Alfred Meißner und Franz Dingelstedt finden.

Diesen französischen Lyrikern schließt sich mit seinem edlen patriotischen Aufschwung in seinen nationalen Elegien und den pessimistischen Stimmungen, die sein eigenes Leben hervorrief, der größte italienische Dichter der Neuzeit, Giacomo Leopardi an.

Zweites Hauptstück.

Die epische Dichtung.

Erster Abschnitt.

Wesen des Epos.

Das lyrische Gedicht wird aus der unmittelbaren Gegenwart heraus gedichtet; das epische beschäftigt sich mit der Vergangenheit. In allgemeinster Fassung ist das Epos die dichterische Erzählung einer vergangenen Begebenheit. Da der Dichter sich nicht in der augenblicklichen Erregtheit des Herzens befindet, da die Handlung, die er darstellt, als eine vergangene bereits durch die Zeit einen beruhigenden Abschluß gewonnen hat: so tritt hier das Subjekt des Dichters mehr zurück, und seine Kunst besteht darin, die Handlung sich in größter Objektivität vor unsern Augen entwickeln zu lassen. Der lyrische Dichter verzehrt sein Objekt in der Flamme der Begeisterung; der epische verschwindet hinter seinem Objekt, das seine nachhaltige Begeisterung trägt und belebt.

Die epische Handlung unterscheidet sich von der dramatischen, indem sie nicht wie diese aus der auf die Spitze gestellten innern Entscheidung des Helden hervorgeht, sondern mehr durch das Zusammenwirken der Verhältnisse, durch den Weltlauf selbst hervorgerufen wird und sich wieder weithinein in alle Lebenszustände verzweigt. Die dramatische Handlung ist ein stolzer Ausfluß menschlicher Selbstbestimmung, ihrer Konflikte, ihrer Krisen. Im Drama ist alles That, freier Akt des Willens; das Walten der Naturmächte ist ausgeschlossen. Im Epos dagegen ist das menschliche Handeln mit hineinverflochten in den ruhigen Verlauf der Weltgesetze, verkettet in alle Bedingungen des Alls. Im Drama herrscht die menschliche Freiheit, im Epos die Naturnotwendigkeit. Im Drama gibt es nur

einen Brennpunkt der Handlung, den Willen des Menschen; alle elementaren Mächte sind ausgelöscht, das Universum ist zur Kulisse, zur Dekoration geworden. Im Epos handelt der Mensch als Mikrokosmus, als kleine Welt, welche die große spiegelt. Die dramatische Handlung ist ein gewaltiger Durchbruch aus der Tiefe; die epische ein stetiger Verlauf, ein organisches Wachstum. Jene ist *That*, diese *Begebenheit*.

Doch wenn sich das Epos nach der einen Seite scharf vom Drama unterscheidet, so drohn auf der andern seine Grenzen mit denen der Geschichtschreibung zu verschmelzen. Die Geschichte schildert den stetigen Verlauf der Ereignisse, wie sie sich unter den elementaren Einflüssen, dem Eingreifen des Zufalls, der zwingenden Notwendigkeit gestalten. Doch das Epos ist ein Kunstwerk, welches als solches ein harmonisches Ganze sein muß. Die Handlung des Epos wird deshalb, bei aller fortschreitenden Stetigkeit, nicht in dem breiten Strom der Geschichte verschwimmen, sondern eine innere Einheit haben, minder straff, minder zentral, als die Einheit des Dramas, aber doch mit Grenzen, die aus seinem Wesen hervorgehn und nicht nach Belieben festgesetzt werden können. Die Handlung des Epos ist wohl elastisch und dehnbar, aber nicht zerfließend und ins maßlose auflösbar. Die epische Handlung ist *eine*, aber ein Segment aus der Geschichte, welches, trotz seiner Grenzen, die Breite des ganzen Kreises in sich aufnimmt. Die *Einheit* wird erreicht, wenn die epische Handlung einen bestimmten und lebendigen Zweck hat, auf den sie zwar nicht mit dramatischer Energie loseilt, der aber immer das schöne Ziel ihrer organischen Entfaltung bleibt. Dies Ziel ist gleichsam die Krone des Baumes, hoch und voll zugleich, zu welcher nicht bloß der Stamm emporstrebt, sondern welche auch die zahlreichen Äste und Zweige in schöner Rundung zu bilden suchen. In der That erinnert das Volksepos des Homer und der Nibelungen durch seine tiefgehenden Wurzeln, seinen starken Wuchs, seine ruhige Entfaltung, seine weitverzweigte Fülle und die liebevolle Gastlichkeit gegen alles Leben der Welt an eine majestätische Eiche. Das Ziel der Homerischen Epopöen ist von Anfang an klar! Homer schildert nicht den trojanischen Krieg, sondern nur eine bedeutsame Episode aus demselben, den Streit des Achilleus und Agamemnon, den Zorn des Peliden, das Unheil, das den Achaiern aus ihm erwächst, das Hervorlocken des Löwen aus seiner Höhle, seinen siegreich rächenden Hervorbruch: aber in dieser Episode spiegelt sich die Weltweite jener kriegerischen Unternehmung und in Hektors Fall der künftige Fall Iliums. Noch bestimmter ist das Ziel der Odyssee: die Rückkehr des Odysseus in sein Erbe, zu seiner Gattin, seine Rache an den Freiern, das Ziel der Äneis: die Landung des Helden

in Latium, die Stiftung des künftigen Weltreiches. Auch Tassos „befreites Jerusalem" zeigt von Hause aus das Ziel an, auf welches die Handlung in breiter massenhafter Entfaltung hinschreitet. In den modernen Romanen in denen die Bildungsgeschichte des einzelnen den Inhalt bildet, im „Titan," „Wilhelm Meister," den „Epigonen" von Immermann ist ein bestimmter, beruhigter Abschluß dieser Bildung das Ziel; in „den Rittern vom Geiste" die Gründung des humanen Weltbundes. Das alte Grundgesetz, das die künstlerischen Schöpfungen des Homer beherrscht, behauptet noch immer für alle epischen Dichtungen der Gegenwart seine Giltigkeit, und die Verstöße gegen dasselbe, gegen das bestimmte lebendige Ziel der epischen Handlung, sind in alter wie neuer Zeit der künstlerischen Haltung verderblich gewesen. Schon die cyklischen Dichter verfielen in eine historische und biographische Weitläufigkeit, welche die schönen Grenzen des Kunstwerkes zerstörte. Der Dichter der „Kypria" beginnt mit der Hochzeit der Thetis und der Erzeugung der Helena; die kleine Ilias gruppiert um die Zerstörung Trojas eine große Menge selbstständiger dramatischer Handlungen, eine Mosaik von Episoden. Die „Gudrun" beginnt gar mit der Beschreibung der Geschicke, welche der Großvater der Heldin als Kind erduldet — und der sagenhafte Greiffenraub ist nicht bloß als Vignette behandelt. Ja bis in die neueste Zeit hinein, bis zur „Völkerwanderung" von Lingg, einer gereimten Geschichtschronik ohne Einheit, ohne Abschluß, bis auf Steffens' historische Romane, bis auf Brachvogels „Friedemann Bach," bis auf die Romane der Luise Mühlbach, des Gregor Samarow, ist die historische und biographische Breitschlagung des epischen Stoffes von ungünstigstem Einfluß auf die künstlerische Vollendung des Dichtwerkes gewesen.

Im Drama bewegt sich der Punkt als Linie, im Epos die Linie als Fläche. Die Bewegung des Epos ist eine breite und massenhafte. Der Feldherr tritt mit seinem Heere auf; der epische Held ist primus inter pares. Die äußere Welt der Natur und Kultur ist nicht bedeutungsloser Hintergrund; das Epos ist wesentlich Kulturgemälde. Doch auch die Naturschilderung ist, nach den früher aufgestellten Grundsätzen, berechtigt: die elementaren Mächte, Stürme, Seuchen u. s. f. spielen eine große Rolle im Epos. Homer ist ein Meister in der Schilderung des Seesturmes; er hat dem bewegten Leben des Meeres alle Geheimnisse, alle Farben abgelauscht. Schwächer ist diese Seemalerei in dem nordischen Seeepos „Gudrun", während sie in der „Luisiade" des Camoëns ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht. Doch es finden sich auch bei Homer Stellen, welche an die Landschaftsmalerei der modernen Romane erinnern.

So z. B. beschreibt er die Umhegung der Grotte der Kalypso mit Erlen, Pappeln und Zypressen, den in üppigem Wuchs rankenden Weinstock, die vier Quellen, die ihr blinkendes Wasser durch schwellende Wiesen, reich an Violen und Eppich, in schlängelndem Lauf ergießen. Doch um das Landschaftsbild zittert der Hauch einer *epischen Stimmung*, wie wir es nennen möchten! Der Epiker malt, ohne lyrische Ausführung, ein Bild, dessen Bedeutung wir erst erfassen, wenn wir zu seiner Ergänzung den auf Felsen und sandigen Dünen sitzenden Odysseus ins Auge fassen,

> Wo er mit Thränen und Seufzern und innigem Gram sich zerquälend
> Auf das verödete Meer hinschauete, Thränen vergießend.

Die Grotte der Kalypso fesselt den Dulder nicht; er flieht aus ihrer reizenden Umgebung an das öde Gestade des Meeres, um sich dort ganz seiner Sehnsucht nach der Heimat hinzugeben. Der Lyriker hätte diesen Gegensatz mit reichen Farben ausgemalt; der Epiker stellt beide Bilder selbständig hin und erhellt das eine durch das andere. Diese Grotte der Kalypso wurde später mehrfach von den Epikern nachgeahmt, am ausführlichsten von *Tasso* im Zaubergarten der Armida. Einen solchen Bezug auf die Seele des Menschen muß aber das Landschaftsbild in der epischen Dichtung immer haben. Wie charakteristisch sind *Ossians* thauschwere, grasige Hügel, blaue Ströme und Gewässer, dunkle Schatten des Herbstes, obwohl bei ihm oft schon die epische Stimmung ins lyrische zerfließt. Auch in *Jean Pauls* Romanen malt sich die Landschaft nur in der Seele des Helden, wie in einer camera obscura mit eigener magischer Beleuchtung. Breitere Schildereien ohne solche tiefere Beziehung, zu denen die Engländer neigen, seit *Thomsons* Zeit bis in ihre neuesten Romane, haben wir mit dem beschreibenden Gedichte bereits als einen epischen Auswuchs, einen Gallapfel an der Eiche des Epos getadelt.

Das Epos muß als Kulturgemälde das ganze soziale Leben seiner Zeit in sich aufnehmen! Glücklich wenn dies so einfach ist, wie in der Homerischen Zeit, wo die Helden selbst schlachten und braten, die Fürstinnen spinnen und weben und die Wäsche im Strom besorgen! Der Schild des Achilleus ist solch ein orbis pictus der Homerischen Kulturwelt! Hochzeit, Prozeß, Kriegswesen, Ackerbau, Weinbau, Viehzucht, Tanz: das alles finden wir auf diesem Werke des Hephästos. Diese kulturgeschichtlichen Arabesken schweifen um beide große Epopöen; bis in die innersten Gemächer des Hauses, ihre Einrichtungen, bis auf Bad und Schlafstätte und jede Gerätschaft verstattet uns der Dichter den klaren Durchblick! In einer Zeit höchst verwickelter Kulturverhältnisse dagegen, wie die unsrige, kann

der epische Dichter nicht erschöpfend sein wollen; hier muß er eine Grenze einhalten, über welche hinaus es mißlich wäre, sich in das Detail zu verlieren! Die Kultur der Homerischen Helden wird vor unsern Augen von ihnen erschaffen; sie ist ihre eigene volle Thätigkeit! Bei uns ist durch die Teilung der Arbeit das Kulturprodukt niemals die schöpferische That eines einzelnen ganzen Menschen sondern aus einer geteilten Mühe hervorgegangen, die nur einen Teil des Werkes überschaut! Handwerk, Industrie, selbst das Staatsleben in Gestalt der Büreaukratie hat eine ausgebildete Technik! Wo sich aber noch einfache Verhältnisse finden: da stehn ihre Vertreter nicht auf der Höhe der Bildung, und ein Immermannscher Dorfschulze, der einen Wagen anspannt, kann uns nicht wie ein Homerischer Held interessieren, der in jeder Beziehung der erste seines Volkes ist. Der realistische Roman der Neuzeit hat in dieser Beziehung die Grenzlinien des guten Geschmackes bei weitem überschritten; er hat sich in eine technische Detailmalerei vertieft, welche allen poetischen Äther verdunsten läßt. Gotthelf schildert uns mit großer Ausführlichkeit die Stallreinigung, das Zusammenkehren des Mistes u. dgl. m.; Otto Ludwig malt uns das technische Geräte, die technische Arbeit eines Schieferdeckers mit einer objektiven Treue, die aber mehr an jene Beschreibungen der verschiedenen Handwerke erinnert, welche den betreffenden Bilderbogen für Kinder beigefügt sind. Ein Zug aus dieser bestimmten Thätigkeit heraus würde an der geeigneten Stelle das epische Lebensbild glücklich beleuchten! Indem die Dichter aber mehr geben wollen, versetzen sie uns in eine Prosa der äußerlichen Zweckmäßigkeit, in welcher das allgemein menschliche Interesse aufhört; sie werden beschreibend und didaktisch im Sinne jener bekannten Lehrgedichte über das Schach, die Syphilis u. s. f., deren Poesielosigkeit gerade in der Detailmalerei einer technischen, medizinischen oder sonstigen Spezialität besteht! Ähnlich verhält es sich mit den ausgeführten Kostümbildern in den historischen Romanen. Die Kleidung kann charakteristisch sein für die Kultur einer bestimmten Zeit, für das Eigentümliche einer bestimmten Persönlichkeit! Dann aber genügt das Hervorheben des Charakteristischen, nicht die beliebte ausführliche Schilderung des Anzugs von Kopf zu Fuß, wie es nach Walter Scotts Vorgang zur Mode geworden. Die Kultur unserer Zeit ist vorzugsweise eine geistige — und wenn eine Reaktion dagegen das echt Menschliche im Kreis einer unfertigen Bildung sucht, in welcher die derbe Außenseite des Lebens sich kräftiger hervordrängt, so ist diese Reaktion, trotz ihres anscheinend frischen und aromatischen Heugeruchs, nicht von geistiger Roheit freizusprechen. Justiz, Regierung, Polizei gehören ebenso wie Landwirthschaft und Industrie

zum Kulturgemälde unserer Epoche, welches erst die Verschiedenheit der theologischen und politischen Meinungen, die ständische Gliederung u. s. f. vollendet. Deshalb bleiben Gutzkows „Ritter vom Geiste," in denen unsere soziale Welt nach allen ihren Richtungen geschildert wird, ein großartiges episches Kulturgemälde unseres Jahrhunderts. Dabei verfällt Gutzkow nie in die Barbarei geist- und interesseloser Schilderungen einer leeren Äußerlichkeit.

Wir haben gesehen, welche Breite des Lebens und der Welt die epische Handlung in sich aufnimmt; es entsteht jetzt die Frage, welches ihr Hauptinhalt ist? Dem Konflikt der einzelnen Charaktere, den das Drama behandelt, entspricht im Epos der Konflikt der Massen, der Völker. Der Kriegszustand zweier Nationen ist daher in den alten Volksepopöen der Kern der epischen Handlung. Auch die Geschicke des Odysseus und Äneas knüpfen sich an den Völkerkampf vor Ilium. Im „Mahabharata" kämpfen zwei indische Fürstengeschlechter, die Kuruinge und Panduinge, miteinander; im großen Epos des Firdusi handelt es sich um den Kampf zwischen Iran und Turan, dem Reiche des Lichtes und der Finsternis. Ossians „Fingal" und „Temora" schildern den Krieg zwischen irischen und schottischen Heldenstämmen; Tassos „befreites Jerusalem" den Kampf zwischen den christlichen Kreuzfahrern und den Sarazenen.

Wenn das Epos indes auch aus den großen Völkerkämpfen hervorgegangen ist, so wäre doch eine Beschränkung der epischen Dichtung auf Nationalkriege nur eine einseitige und engherzige Auffassung. Wir müssen sie dahin erweitern, daß die Handlung des Epos immer einen ins Breite gehenden, einen nicht auf die dramatische Spitze gestellten Kampf darstellt, mag dieser Kampf nur äußerlich, mit den Waffen in der Hand, in der Ausdauer bei steter Mühsal, oder innerlich im Reiche der Bildung durchgefochten werden. Die Irrfahrten eines Odysseus, eines Äneas und ihrer Genossen, die Abenteuer der Ritterdichtungen und des Ariosto entfalten uns ebenfalls eine Welt von Kämpfen; es sind die Götter, die Riesen, die elementarischen Mächte des Meeres und des Sturmes, mit denen die Helden in rastloser Arbeit ringen. Diese Kämpfe sind episch, ungeeignet für den Dramatiker. Eine alte und neue Epoche kämpfen mit einander; der Epiker kann uns diesen Kampf ironisch schildern, wie Cervantes in seinem „Don Quixote"; er kann ihn uns in großartiger Entwickelung vorführen, wie Gutzkow in „Die Ritter vom Geiste"; aber niemals darf dieser Kampf zu letzter Entscheidung, zu radikalem Bruche im Geiste eines einzelnen gelangen; Sokrates, Mahomet und Luther sind dramatische Helden. Auch die Bildungsgeschichte eines einzelnen, wie z. B.

des Wilhelm Meister, kann den Mittelpunkt einer epischen Dichtung bilden; dann kämpft aber dieser Held gegen Verhältnisse, Zustände, Geschicke, die ihm teils gegeben sind, die er teils sich kämpfend geschaffen, die aber eben die Elemente seiner Entwickelung bilden. Immer gehorcht der epische Kampf den Entscheidungen eines Schicksals, das, wie wir später sehen werden, nicht einer dramatischen Schuld auf dem Fuße folgt, nicht aus einem dramatischen Konflikt herausgeboren wird, sondern nach Vischers vortrefflicher Bezeichnung das tragische Gesetz des Universums ist.

Im Zusammenhang damit steht die Art und Weise der epischen Charakteristik, die an ihrem Helden eine Fülle von Eigenschaften entwickeln kann, da sie ihn in zahlreichen Beziehungen zu einer vielgegliederten Welt zeigt. Einen Hauptheldeu hat das Epos so gut wie das Drama; aber der Held des Epos geht mit der Masse, der Held des Dramas isoliert sich. Ein Reformator z. B., welcher aus sich heraus, im Gegensatze gegen die anerkannten Autoritäten oder die öffentliche Meinung seines Jahrhunderts, eine neue Ära des Geistes heraufführt, ist niemals ein epischer Held. Um den Haupthelden gruppieren sich im Epos die andern in einer pyramidalen Gruppe; er ragt nur einen Kopf hoch über sie hervor. Die Gliederung der Gruppe selbst muß das Werk einer planvollen Kunst sein, welche indes die Schärfe des dramatischen Kontrastes vermeidet! Der Kontrast der epischen Charaktere ist schon deshalb ein sanfterer, weil im Drama die Charaktere, bei der Verfolgung ganz bestimmter Zwecke, gleichsam mit ihrer Schneide scharf aufeinandertreffen, während im Epos die vielseitig entwickelten Charaktere in umfassender Lebensentfaltung mehr Berührungspunkte haben. Das Drama liebt scharfe Zuspitzung, das Epos harmonische Abrundung. Schon die reicheren Mittel, welche dem Epiker zur Zeichnung der Charaktere zu Gebote stehn, schon die behaglichere Ausführung, die ihm verstattet ist, unterscheiden seine Art und Weise zu charakterisieren wesentlich von der des Dramatikers. Der Zorn des Achilleus wäre als charakteristisches Motiv für diesen nur im raschen Auflodern des Augenblickes verwendbar, während Homer, in direktem Gegensatze gegen den Dramatiker, gerade den thatlos trotzenden Groll des Myrmidonenführers, sein Verharren bei den Schiffen als episches Motiv benutzt, den Helden vom Schauplatz der Handlung abtreten läßt und in langen Gesängen den Kampf vor Ilium und das wachsende Unheil der Achaier schildert, das aus dieser Thatlosigkeit ihres ersten Helden hervorgeht. Wenn Schiller indes die Bedächtigkeit, das schlicht thatkräftige Wesen seines Tell, des Schweizer Natursohnes, in ähnlicher Weise schildert, wenn er ihn sagen läßt:

Doch was ihr thut, laßt mich aus eurem Rat!
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen;
Bedürft ihr meiner zur bestimmten That,
Dann ruft den Tell! es soll an ihm nicht fehlen —

wenn er hierauf die Hauptszene des Rütli spielen läßt, ohne daß der dramatische Held zugegen ist, so hat er offenbar mehr in epischer, als in dramatischer Weise charakterisiert, wie überhaupt die Massenentfaltung des „Tell," der nationale Befreiungskampf, die Art, wie in Stauffacher und Attinghausen das Schweizer Volk selbst in seinen einzelnen Ständen individualisiert ist, und dies alles ohne Beziehung zum Helden des Dramas und seiner That, einen vorwiegend epischen Eindruck macht.

Die epischen Charaktere dürfen den ganzen Reichtum der Menschennatur entfalten! Zwar wiegt eine Eigenschaft in ihnen vor, das edle Jugendfeuer im Achill, die listige Gewandtheit im Odysseus; aber sie zeigen sich uns in so verschiedenen Lagen, von so verschiedenen Seiten, daß jener Grundzug des Charakters nie mit einseitiger Bestimmtheit hervortritt. Niemals wird er dramatisch in eine einzige That gelegt! Und weil der epische Charakter von den Begebenheiten und Verhältnissen getragen wird, so darf eine gewisse Passivität vorwiegen, und die Engelhaftigkeit der schönen Seelen eher im Epos als im Drama auf Verzeihung rechnen. Jean Paul beschäftigt sich angelegentlich mit dieser Frage von der Vollkommenheit der Charaktere. Er hat ein persönliches Interesse dabei, weil seine Klotilden und Lianen engelhafte, gleichsam der schweren Atmosphäre der Erde entrückte Gestalten sind. Indes hat die abstrakte Idealität solcher vollkommenen Menschen, solcher „hohen" Eremiten, wie Emanuel, etwas Befremdendes, indem der Dichter vergißt, die Mängel hervorzuheben, die gerade diesen erhabenen Erscheinungen, die sich mit der Erde nicht einlassen, anhaften. Auch der Messias Klopstocks interessiert nicht als epischer Held, weil seine Erhabenheit nicht mit irdischem Maß zu messen, weil er zugleich über den Wettern steht, mit denen er kämpft. Auf der andern Seite können solche abstrakte Teufel, wie Abbadonnah, ebenfalls kein tieferes Interesse einflößen. Dagegen kann das Epos dämonische Charaktere, Gestalten von innerer und äußerer Häßlichkeit, zu denen selbst die plastische Kunst des Homer im Thersites ein Modell gegeben, mit größerer Vertiefung schildern, als das Drama, indem es Muße hat, sowohl die Erscheinung in aller Breite auszumalen, als auch die Weltanschauung in erschöpfender Weise auszusprechen. Der epische Haupthelb selbst bewegt sich indes am richtigsten in der schönen Mitte der Menschlichkeit, und wir fügen hinzu, der Bildung. Helden und Heldinnen aus

den untersten Schichten der Gesellschaft, wie sie in den neuern französischen und englischen Mysterienromanen und in den deutschen Dorfgeschichten beliebt sind, versetzen uns in eine Sphäre, in welcher der Charakter nicht jene völlige Reife erlangen kann, die ihm nur die Bildung gibt. Wir finden dort nur unfertige Ansätze, oder der Epiker legt in ihn ein inneres Leben hinein, welches den äußeren Bedingungen seiner Existenz nicht entspricht.

Was nun die höheren Mächte des Epos betrifft, so liegt es im Charakter der epischen Auffassung, daß ein Eingreifen derselben in die Handlung von jeher gestattet war. Der dramatische Grundsatz:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne —

paßt nicht auf das Epos, dessen Schicksal durch das Naturgesetz im weitesten Sinne des Wortes bestimmt war. Als man die Naturmächte selbst in schöner Menschlichkeit darstellte, als Poseidon, der zürnende Gott des Ozeans, noch den Odysseus umherirren ließ, als die Götterwelt auf dem hohen Olympos wie eine idealisierte Menschenwelt das Treiben der Helden spiegelte: da wurde menschliche Handlung und Seele in die Natur gelegt, und das Eingreifen der Göttermaschinerie gestaltete das menschliche Schicksal. Diese sogenannte „Göttermaschinerie" wurde zum kanonischen Grundgesetze des Epos, und die Dichter der Kunstepen suchten, bis in die neueste Zeit, mit dem Sänger der Ilias darin zu wetteifern. Wie nüchtern mußten aber alle Nachbildungen ausfallen, welche im Glauben des Volkes keine Wurzeln hatten! Schon Tasso vermischte die antiken Furien mit den Teufeln des christlichen Glaubens. Noch weiter ging Camoëns, der die alten Götter und christlichen Heiligen wie in einem Kartenspiele durcheinander mischte und Bacchus, als Christ verkleidet, am Altar der Jungfrau Maria Opfer bringen läßt. Milton und Klopstock stellten eine Handlung dar, welche, den Bedingungen des Menschendaseins schon an und für sich entnommen, das Hereinragen einer höheren Welt von selbst mit sich brachte. Die Gestalten des biblischen Glaubens, Miltons revolutionärer Teufel, Klopstocks sentimentaler Abbadonnah, verloren indes auch bei weiterer Ausmalung jene feste volkstümliche Basis, und wenn Milton das Rebellentum des höllischen Freigeistes mit kühnem Trotze darstellte, so fehlte dieser innerlichen Gewalt die äußere Plastik. Die allegorischen Gestalten in Voltaires „Henriade", die Heldenschatten im Gewölk, die Attillas und Scipionen, die in Pyrkers „Tunisias" mit den deutschen Truppen fechten, zeigen am klarsten, zu welchen abgeblaßten, an alte Tapetenbilder erinnernden Bildern die Nachahmung der Homerischen Götter

verführte. Die Dichter der Kunstepen verkannten die tiefere Bedeutung, welche der Homerischen Göttermaschinerie zu grunde liegt! Was waren jene Götter anders, als die verkörperten ewigen Mächte der Natur und des Lebens? Eine solche Verkörperung hatte nur Sinn in der Zeit des Homer und Phidias und konnte in anderen Zeiten, wo der Glaube an die lebendigen Götter fehlte, nur leblose, zwischen Himmel und Erde schwebende Schatten hervorbringen. Dagegen war auch in diesen Verirrungen die Weltanschauung, auf welcher das Epos ruht, auf das klarste ausgesprochen! Es ist jene höhere Notwendigkeit des ewig waltenden Gesetzes, welchem die Natur und die Menschen unterthan sind. Dies Gesetz offenbart sich im einzelnen Falle als Zufall, ein Recht des Epos, das in der Tragödie nicht gilt. Der Tod, ein Gesetz der Gattung, dem der einzelne zum Opfer fallen muß, springt wie ein geschütteltes Los aus dem Helm des Epikers — und es erfüllt uns mit Wehmut, wenn das Gesetz die Herrlichsten in ihrer Jugendblüte dahinrafft. Wir klagen um Patroklos, um Hektor, um Achilleus, um Siegfried, um Sijawusch — es ist die Klage um das allgemeine Los der Sterblichen, die am frühen Grabe der Jugend, Kraft und Lebensfülle um so schmerzlicher ertönt. Der Krieg selbst erscheint in der epischen Darstellung als eine höhere Notwendigkeit, welche die Völker gegeneinander, Europa gegen Asien, Iran gegen Turan waffnet! Welche launenhafte, abenteuerliche Naturmacht ist das Meer! Wie verschwindet die Kraft der Tapfersten, die List der Gewandtesten gegen das Geschick, das der Ozean über sie verhängt! Wohin werden nicht Odysseus und Äneas verschlagen! Eine Welt der Abenteuer und des Zufalles für den Menschen; aber diese Zufälle sind nur der Wogenschlag des Ozeans, nur die Ausflüsse einer Naturgewalt, gegen deren festgeordnetes Gesetz die Kraft der Helden oft vergebens ankämpft. Aber daß sie kämpft, daß sie ausdauert und sich bewährt, daß sie ruhmvoll untergeht oder siegreich zum Ziele gelangt: das gibt uns ein Bild epischer Thatkraft, die sich in immer neuem Anlauf bewährt. Ja selbst die Liebe erscheint als eine Naturmacht; der Epiker kennt die strenge Sittlichkeit des Tragikers nicht. Aphrodite beschützt Paris und Helena — und die leichtsinnige Ehebrecherin, die Urheberin des großen Völkerkrieges, kehrt nach Ilions Zerstörung an der Seite ihres Gatten mit dem alten Rechte der Gattin in die Heimat zurück.

Der Epiker sieht die Welt als ein Ganzes in unendlicher Verkettung von Ursache und Wirkung. Diese innere Notwendigkeit duldet und erklärt den Zufall. Für das neue Epos und den Roman besteht die geistige Welt der Kultur, des poetischen und sozialen Lebens als eine feste Macht, und

in ihr kreisen die Räder der neuen Göttermaschinerie. Der dramatische Held bricht in diese Welt mit einer kühnen That, welche ihre Fäden verwirrt; der epische spinnt sich in diese Fäden ein und entwickelt sich erst aus diesem Kulturgespinnst zu einem Falter, welcher die Farben schönster Menschlichkeit auf seinen Psycheschwingen trägt. Die stillwaltende Notwendigkeit des Epos nimmt alle Bedingungen der menschlichen Existenz in sich auf. Vor dem Auge des Epikers schwebt immer der ganze Kosmos. Er ist kein sittlicher Rhadamanth! Er sieht den einzelnen verstrickt in ein Netz von Elementen, welche Natur und Kultur ihm über das Haupt geworfen; seine Entwickelung ist ein Kampf mit ihnen; der Epiker schaut ihn mit den Augen des Spinoza sub specie aeternitatis an und zeigt uns im Ringen des einzelnen das Ringen der ganzen Menschheit.

Aus diesem Anlehnen an die unerbittliche Logik des Weltgesetzes, an die fest ineinander greifende Kette von Ursache und Wirkung folgt für die Komposition des Epos die Notwendigkeit einer stetigen Entwickelung, eines ununterbrochenen Fortschrittes ohne Sprünge in Raum und Zeit. Der Epiker kann uns durch weite Räume führen, aber wir müssen den Helden Schritt für Schritt auf seiner Wanderschaft begleiten. Es darf keine Lücke eintreten, wo uns seine Führung verläßt. Hierin unterscheiden sich sehr zu ihrem Nachteil neuere epische Versuche, wie Linggs „Völkerwanderung," in der wir oft in einer Strophe über ganze Länder und Menschenalter mit einem Sprunge der Phantasie hinweggeführt werden, von den ehrwürdigen Meistern des Altertums. Die Irrfahrten des Odysseus von Ilium bis zu seiner Heimkehr nach Ithaka erfahren wir in ihrem vollständigen Zusammenhang, wenngleich ihre Erzählung in sich gebrochen ist, da sie teils der Dichter selbst vorträgt, teils seinen Helden vortragen läßt. Dadurch tritt eine kleine, aber spannende Verschiebung in der Zeit ein, indem wir das spätere mit dem Helden selbst miterleben, ehe wir das Frühere aus seinem Mund erfahren. Das Gesetz epischer Stetigkeit wird dadurch nicht verletzt; denn die Erzählung selbst schließt sich zwanglos als eine Begebenheit an die Kette der andern an. Wenn wir Odysseus bis zu den Phäaken, Äneas bis zur Dido begleiten: so gehört die Erzählung des Vergangenen mit in den Kreis der Erlebnisse der Helden. Der neue Roman hat von diesem Kunstgriffe der alten Epiker, diesen Einschachtelungen des Früheren in das Spätere, der kleinen Erzählung seiner Helden in die große des Dichters, einen ausgedehnten Gebrauch gemacht. Da uns der Epiker gleich in medias res führen soll, so ist er in seinem guten Rechte, Früheres zur Motivierung nachzuholen. Auch er darf die Spannung des Hörers nicht vernachlässigen. Nur aus solcher Vernachlässigung er-

klärt sich die ausgesprochene Abneigung der Neuzeit gegen die erhabene Langeweile des großen Kunstepos, gegen dies Waten in epischem Sande. Wenn man mit Schiller sagt: „der epische Dichter schildert uns das ruhige Dasein der Dinge in ihren Naturen, sein Zweck liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung;“ so schwebt man in Gefahr, das lebendige Ziel zu vergessen, das dieser Bewegung vorschweben muß. Die Wahrheit dieser Behauptung trifft die epische Darstellungsweise und ihre verweilende Plastik; aber als Grundgesetz des Epos hingestellt, wäre sie in ihrer Einseitigkeit bedenklich. Kein neuer Roman ist spannender, als die Odyssee — und wenn man die Langweiligkeit der Messiade damit vergleicht, so erkennt man, daß die epische Kunst des Homer bei weitem größer war, als die Klopstocks. Zwar die Spannung des Epikers ist anderer Art, als die des Dramatikers. Diese geht energisch, bestimmt, rasch nach der Zukunft; jene bewegt sich langsam, unter zahlreichen Hemmungen, dem festen Ziel entgegen, einem Ziel, das als Ausgangspunkt einer organischen Entwickelung mit Notwendigkeit gegeben ist und deshalb eine gewöhnliche Neugierde nicht zu überraschen vermag. Die Spannung des Epikers geht auf die Vergangenheit. Im Drama muß der Zuschauer vonhause aus mit im Geheimnis, das Signalement der einzelnen Personen muß ihm vollständig klar sein; die Überraschungen, Verwechslungen finden nur unter den Mitspielenden selbst statt; für das Publikum gibt es kein zugeknöpftes Inkognito. Wohl wird hiergegen vielfach gefehlt; aber die unverhofften Entpuppungen, die auch für den Zuschauer geheimnisvollen Gestalten sind undramatisch! Ganz anders im Epos, im Roman! Hier finden die Mysterien der Vergangenheit ihre Stelle! Die handelnden Personen haben ihre Antezedentien, die sich uns erst allmählich enthüllen, ähnlich wie wir im Verkehr des Lebens mit Charakteren zusammentreffen, deren Vergangenheit uns erst nach und nach offenbar wird! Die Kunst des Epikers besteht nun darin, auf diese Vergangenheit zu spannen, diese Spannung zu steigern und die Enthüllungen in einem entscheidenden Moment eintreten zu lassen, wo sie sich bedeutsam in den Gang der Geschicke verweben.

Das moderne Epos, der Roman, wird kaum ohne diese Spannung wirken können, die eine naivere Zeit entbehren konnte. Die Welt der Wunder, die sich in den Thaten der Götter und Helden in erstaunenswerter Weise enthüllte, welche die Gemüter mit seltenem Zauber gefangen nahm, bedarf in einer Zeit des nil admirari und der verschollenen Himmelsgeheimnisse eines Ersatzes, der nur in den wunderbaren Verschlingungen des Geschickes, welche die Gemüter anregen und spannen, gegeben sein

kann. Das Epos iſt eine allmähliche Evolution verzweigter Geſchicke; es liegt eben ſo viel jenſeits ſeiner Schwelle, wie diesſeits, und es iſt die Kunſt des Epikers, weder zu früh, noch zu ſpät mit dem richtigen Tempo ein plötzliches Licht auf die dunklen Maſſen fallen zu laſſen, ſie aus der Nachtſeite in die Tagſeite der Geſchichte zu rücken. Ganz anders ſpannt der Dramatiker, der uns ſein Drama wie ein Schachrätſel vorführt, wo uns die beſtimmten Figuren und ihre beſtimmte Stellung vonhauſe aus gegeben ſind, und wo es nur auf die entſcheidenden Züge ankommt, die in gewandter und überraſchender Kombination das Rätſel löſen. Dramen, die aus Romanen ungeſchickt gebildet ſind, zeigen in zahlreichen Erzählungen des Vergangenen, das noch jenſeits des erſten Aktes liegt und oft erſt im letzten zur Sprache kommt, unverhüllt ihren epiſchen Urſprung und die Verwechslung der epiſchen Spannung mit der dramatiſchen.

Wir haben ſchon oben geſehen, inwiefern das Epos *Einheit der Handlung* erfordert. Dieſe Einheit ſchließt die *Epiſode* nicht aus; im Gegenteil, „die Selbſtändigkeit der Theile macht," wie Schiller ſagt, „einen Hauptcharakter des epiſchen Gedichtes aus." Die dramatiſche Handlung ſchießt wie ein Pfeil nach dem Ziel; die epiſche ſchlängelt ſich wie ein Bach nach demſelben hin. Alle die Krümmungen und Biegungen, alle die Ausweichungen bis zu halber Rückkehr gehören zum Weſen des Epos, das an keiner lieblichen Stätte, die ſein Gang berührt, vorbei zu eilen braucht. Das Epos gibt uns ein Weltbild, deſſen Spiegel der Held iſt, das Drama ein Heldenbild, deſſen Spiegel die Welt iſt. Ja man kann im Epos überhaupt nur von *Epiſoden* ſprechen, wenn man das beſtimmte Ziel, das ſeinen Schlußſtein bildet, ins Auge faßt. Der Epiker darf das Ziel indes eben ſo gut aus dem Auge verlieren, um das Weltbild nach einer andern Seite hin zu vertiefen, mag die Beziehung zum Helden auch ſo locker wie möglich ſein. Freilich darf eine Epiſode nicht ein dramatiſches Intereſſe haben, das außerdem nicht einmal dazu dient, das Kulturgemälde zu vollenden. So muß die Epiſode von Olind und Sophronia im zweiten Geſange von Taſſos Jeruſalem als müßiges Beiwerk getadelt werden. Schöne Epiſoden ſind ein Schmuck des Gedichtes und außerdem ein wirkſames Mittel des epiſchen Kontraſtes, indem der Dichter durch ſie das Ernſte und Heitere, Strenge und Zarte zu verſchmelzen vermag. Wie der Epiker in den Epiſoden den geraden Weg der Handlung *verläßt*: ſo *hemmt* er ihn durch zahlreiche retardierende Motive. Der Strom des Epos verläßt infolge dieſer Hemmungen ſein enges Bette; er wird zum See, der ſich in die Weite ausdehnt, und kehrt dann wieder in engere Grenzen zu geradem Laufe zurück. Die Winde

LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA

des Äolus, welche, von den neugierigen Genossen des Odysseus aus den Schläuchen entlassen, das Schiff des Helden zur Insel des zürnenden Sturmgottes zurücktreiben, sind zugleich ein Bild und Beispiel dieser Hemmung. Auch ist es nicht gleichgültig, wo der Epiker den Faden der einen Begebenheit fallen läßt, um den einer andern aufzunehmen, welche zum ganzen Verlauf seines Epos gehört. Homer verstand dies ebenso gut, wie es Eugéne Sue versteht, und wußte mit der epischen Technik in einer Weise Bescheid, welche noch für die spätesten Epigonen lehrreich ist. Er schildert uns z. B. die Reise des Telemachos und seine Heimkehr, ehe er sich zu dem in der Grotte der Kalypso weilenden Odysseus wendet; aber er läßt den jungen Helden nicht sicher in den Hafen von Ithaka einlaufen. Er schildert uns die Verschwörung der Freier gegen ihn; er schildert uns die angstvolle Erwartung der durch ein Traumbild erregten Penelope; und dann schließt er mit den Versen:

> Aber die Freier im Schiff durchsegelten flüssige Pfade,
> Stets des Telemachos Mord in grausamer Seele bewegend.
> Mitten liegt in dem Meer ein Eiland schroff von Geklippe,
> Dort wo Ithaka scheidet der Sund von der felsigen Samos,
> Astoris, nicht sehr groß; da empfängt mit doppelter Einfahrt
> Schiffe der Port; hier lauernd erwarten ihn die Achaier!

Und hier bricht er ab und erzählt in einer langen Reihe von Gesängen die Schicksale des Odysseus! Wie wird Telemachos ankommen? Wird er dem Hinterhalt der Freier glücklich entgehen? Wird die sorgenvolle Mutter den Geretteten wieder in die Arme schließen? Mit diesen ungelösten Fragen entläßt uns der Dichter, hemmt die Erzählung mitten in ihrem Verlauf und führt die Entwickelung der Hauptbegebenheit weiter fort. Durch diese Hemmung fesselt er zugleich! Während wir weiter hören oder lesen, bleibt im dunkeln Grunde unseres Gemütes die Erwartung zurück, den weiteren Fortgang jener abgebrochenen Begebenheit zu erfahren. Dieser epische Effekt des Hinausschiebens ist dem dramatischen entgegengesetzt. Der Epiker schließt einen Abschnitt seiner Dichtung in hemmender und abbrechender Weise; der Dramatiker im Gegenteil schließt den Akt mit einem entscheidenden, zu voller Geltung gebrachten Moment der Handlung. Die Technik des neuen Romans, für welche das geschickte Abbrechen und Aufnehmen der Fäden ein wesentliches Mittel ist, das Interesse immer wach zu halten, kann sich daher auf das Muster der ältesten Volksepopöen berufen.

Was nun die Darstellungsweise des Epos betrifft, so läßt sie sich am

schlagendsten als eine „plastische“ bezeichnen. Hegel nennt die Bilder des Epikers „Skulpturbilder der Vorstellung.“ Fest auf sich selbst ruhend, wie aus Erz und Marmor gegossen, klar, bestimmt, von zusammenhängenden Linien und Formen, bis ins einzelne ausgeprägt, sollen die epischen Gestalten vor unsern Augen stehn; alles, was der Epiker schafft, soll ein plastisches Bild sein. Das Epos verlangt die höchste Objektivität des Stiles. Auch die innere Welt der Seele muß uns, wie die äußere, in klarem Zusammenhang vorgeführt werden. In unserer Zeit der größern Innerlichkeit läßt sich die Empfindung nicht immer durch die Anschauung darstellen; aber die Welt der Empfindungen, der Vorstellungen, die vor der Seele vorüberziehn, muß uns wie ein innerlicher Kosmos in klarer Aufeinanderfolge dargelegt werden! Und niemals darf der Epiker seiner eigenen Empfindung einen beredtsamen Ausdruck vergönnen! Sie darf sich nur in der Wärme und Innigkeit offenbaren, mit der sie die Empfindung seiner Helden durchdringt! Tiefe und zarte psychologische Entwickelungen, wie sie sich in den Romanen einer George Sand, eines Balzac u. a. finden, sind daher echt episch, sobald sie nur am Faden innerer Notwendigkeit verlaufen. Die Objektivität des Epikers kann dadurch nicht verlieren, daß das Objekt ein innerliches wird! Es gibt auch eine Plastik des Seelenlebens, und der Epiker wird heutzutage der größte sein, der allen Bedingungen derselben gerecht wird.

Die Diktion des Epos wird klar und bestimmt, voll und würdig einherfluten! Die seelenvolle Bildlichkeit der Lyrik, die energische Metapher des Drama wird hier durch die ausgeführte Vergleichung vertreten, deren episches Wesen wir schon früher erörtert und die sich wie eine kleine gleichartige Episode in das Rundgemälde des Epos einfügt. Das lyrische Element wird im strengeren Epos und dem ihm nachgebildeten z. B. in „Hermann und Dorothea,“ sowie im plastischen Roman, wie „Wilhelm Meister“ kaum eine Stätte finden können; denn die begeisterte Glut des Epikers ist in seiner Schilderung immer latent und gebunden und darf nie in entfesselter Flamme emporlodern. Anders verhält es sich mit den lyrisch-epischen Mischgattungen, die sich im Mittelalter und in der neuen Zeit ausgebildet haben. Die Romanze, die poetische Erzählung, z. B. Byrons, der sentimentale Roman wie Goethes „Werther,“ der humoristische wie Jean Pauls „Titan,“ nehmen die reichsten Elemente lyrischer Stimmung in sich auf. Da sich diese Gattungen historisch ausgebildet haben und sogar in einer gewissen Breite die Litteratur beherrschen: so kann ihre Berechtigung für unsere moderne Poesie nicht in Abrede gestellt werden. Für die poetische Erzählung würde indes der

wesentliche Fortschritt in einer größeren Herausbildung des streng epischen Stiles bestehn.

An das Dramatische, das dem Epischen seinem Wesen nach entgegengesetzt ist, erinnert das Epos nur durch den Dialog, welcher in den alten großen Volksepopöen keine geringere Bedeutung hat, als in den neuen Romanen. Doch der epische Dialog ergeht sich in behaglichem Schildern und Ausmalen; nicht bloß der greise gerenische Nestor, sondern auch andere Helden Homers gefallen sich in einer weitausholenden Geschwätzigkeit, in ausführlichen Erzählungen ihrer Erlebnisse; und selbst wo sie einen in die Handlung eingreifenden Rat erteilen, motivieren sie ihn mit breit ausgeführten Beispielen. Der dramatische Dialog ist bestimmt, schlagend, zweckvoll, charakteristisch; der epische oft nur eine mittelbare Form der Erzählung, indem der Dichter seinen Helden selbst zum Epiker macht und ihm die lebensvollere Darstellung überläßt. Hierher gehört auch die Briefform in einigen neueren Romanen. Der Dialog ist im Drama wesentliche Form, im Epos zufällige Einkleidung.

Was nun schließlich die Versform des Epos betrifft, so kommen die indischen Slokas, das Versmaß des Firdusi, die Hexameter Homers und Virgils und die Nibelungen- und Gudrunstrophe darin überein, daß ihr Gang vollwogend und majestätisch, die Verszeilen langgestreckt und geräumig und des rhythmischen Wechsels fähig sind. Die italienischen Strophen, Dantes Terzinen, Tassos und Ariosts Stanzen erreichen dasselbe durch eine Architektonik, welche vorzugsweise auf den Säulen des Reimes ruht. Zu diesen Versformen ist in neuester Zeit der fünffüßige reimlose Jambus in Robert Hamerlings „Ahasveros in Rom," der gereimte in einem Abschnitt meines „Carlo Zeno" und der altepische Vers der Germanen in Wilhelm Jordans Neudichtung: „die Nibelungen" getreten. Der moderne Roman bedient sich der Prosa, welche allerdings eine minder kunstvolle, aber geräumigere Form für die Darstellung weitverzweigter Kulturverhältnisse ist. Die poetische Erzählung dagegen schillert in den buntesten Rhythmen, wie es der Charakter dieser farbenreichen Zwittergattung mit sich bringt.

Zweiter Abschnitt.

Die Volksepopöe.

Die Volksepopöe ist die große Stammmutter aller epischen Dichtung. Sie gehört einer Kulturepoche an, in welcher das Leben selbst noch keine feste, verständige, organische Gliederung gewonnen hatte, sondern sich gleich-

ſam durch die freie That des Menſchen immer von neuem erzeugte. Der aufgeſchloſſene Sinn für das Schöne und Rechte, Gute und Wahre, der Inſtinkt des Gemütes beſtimmt allein die Handlungsweiſe der Menſchen. Die barbariſche Zeit roher Gewaltthat liegt hinter ihnen; aber noch ſind ſie nicht in ein Zeitalter getreten, in welchem die Norm beſtimmter und feſter Satzungen als Staatsmacht, religiöſes und moraliſches Kredo den Willen des einzelnen einem allgemeinen Gebot unterordnet. Noch fehlen alle weitläufigen Vermittelungen einer Kultur, welche tauſend Hände für einander arbeiten läßt, ſo daß weder der Gebrauch noch der Genuß friſch von der Quelle ſchöpft, ſondern beide ſich nur ein Produkt aneignen, das bereits die Stempel einer vielfachen Arbeit trägt. Wie ganz anders iſt das jugendliche, das heroiſche Zeitalter! Da hat der Held das Schiff ſelbſt gezimmert, auf dem er das Meer durchgleitet, den Wagen ſelbſt gebaut, auf dem er in die Schlacht eilt, das Roß ſelbſt gezogen, das er an den Wagen anſchirrt! Nichts iſt ihm fremd und äußerlich; in allem ſieht er ſeine Thätigkeit, ſpiegelt ſich ſeine Kraft. Kein kategoriſcher Imperativ, kein moraliſches „Sollen“ läßt ihn ſo oder anders handeln; er folgt den Eingebungen des Augenblickes, der Götter. Achilleus ſchleift in grauſamem Triumphe den getöteten Hektor um die Mauern Trojas, gewährt aber mit menſchlicher Rührung die Bitte des greiſen Priamos, des eigenen alten Vaters gedenkend! So ſind dieſe Helden! Feurig folgen ſie dem wilden und edeln Zug ihrer Natur; es ſind keine nach Paragraphen gemodelten und zugeſtutzten Menſchen; es ſind Söhne und Enkel der Götter! Darum ſind auch dieſe Götter ſelbſt für die Volksepopöe eine Notwendigkeit, und es gibt keinen ſchieferen Ausdruck, um ihre Wirkſamkeit in dieſen Epen zu bezeichnen, als den einer „Göttermaſchinerie.“ Nichts iſt maſchinenmäßig in dieſem Verkehr der Götter und Menſchen! Die Mächte der Natur und des Gemütes haben Menſchengeſtalt angenommen. Das Meer, das dem Odyſſeus die Heimkehr wehrt, wird zum zürnenden Poſeidon; und die Beſinnung, die in der Bruſt des zornigen Achilleus erwacht, erſcheint hinter ihm als Zeus blauäugige Tochter Athene und faßt ihn an ſeinem goldgelockten Haupthaar. Die Ermattung des Patroklos ſtellt der Dichter dar, indem Apoll dem Helden, der die unbeſiegbaren Waffen des Achilleus trägt, in Rücken und Schultern ſchlägt, ihm die Lanze zerbricht, den Helm vom Haupt und den Schild von den Schultern reißt und den Harniſch löſt! Und dem Odyſſeus, als er im Kampfſpiele der Fäaken den ſchwerſten Stein am weiteſten ſchleudert, erſcheint Athene in Geſtalt eines freundlich zunickenden Fäaken, der ihm die Stelle bezeichnet, wo ſein Stein liegt, allen andern weit voraus! Wie liebenswürdig iſt hier das troſtreiche

Siegesgefühl in der Brust des Helden in eine menschlich-göttliche Gestalt verwandelt! Und die Wildheit des allgemeinen Krieges, der nicht bloß die einzelnen Helden, sondern die kämpfenden Völker selbst im entfesselten Sturm der Schlacht gegeneinander führt, erscheint als Ares, der tobende Gott, und Götter kämpfen gegen Götter.

Die homerischen Götter sind indeß nicht bloß personifizierte Mächte des Lebens; es sind individuelle, plastische Gestalten; sie haben ihre eigene Geschichte, ihre eigene Lebenswirklichkeit. Doch sie sind in den Äther der olympischen Heiterkeit getaucht, und kein rauher Konflikt darf sie berühren. Wohl wagt der kühne Diomedes, Aphrodite mit der Lanze zu verwunden durch die unsichtbarmachende, von den Chariten selber gewebte Hülle. Laut schreit die Göttin auf; unsterbliches Blut, klarer Saft rinnt aus der Wunde, und die Schmerzbetäubte wird von der windschnellen Iris aus dem Getümmel zum Olympos getragen, wo ihre Wunden von Dionens mütterlicher Hand geheilt werden; denn kein sterbliches Los ist ihr beschieden! Auch Ares schmachtet in Fesseln, Here wird von Amphitryons Sohn verwundet — doch kurz und vorübergehend ist die Passion der olympischen Götter. In ihrer Ab- und Zuneigung zu den Sterblichen folgen sie den Eingebungen der Laune; sie wählen ihre Günstlinge nach Wohlgefallen. Ihre unsterbliche Heiterkeit ist so frei von der Verdumpfung irdischer Moral, daß sie mit unermeßlichem Lachen sehn, wie die ehebrecherische Aphrodite mit Ares ruht in Liebe gesellt, von den künstlichen Banden des sinnreichen, hinkenden Gatten gefesselt! Und der Argostödter Hermes empfindet nur Neid über diese Beschämung, und ruft:

> Band', auch dreimal so viel, unendliche, möchten mich fesseln,
> Und ihr all, o Götter, es schaun und die Göttinnen alle!
> Dennoch ruht' ich gern bei der goldenen Aphrodite.

Die Götter des Homer sind seine Heroen, den Bedingungen der Sterblichkeit entnommen, in selige ätherische Freiheit versetzt! Wie hinter den Helden des Homer die Kulturkämpfe des barbarischen Zeitalters: so liegt hinter seinen Göttern der ernste Titanenkampf, das Ringen mit den Mächten des Abgrundes! Die Olympier und die Helden der Ilias und Odyssee befinden sich in der goldenen Mitte einer harmonischen Zeit und werden als die Urtypen göttlicher Menschen und menschlicher Götter ewig zusammen genannt werden.

Die indischen Götter des Mahabharata und Ramayana erfreuen sich nicht dieser harmonischen Klarheit. Hier wiegt eine theologische Dogmatik vor — mitten in der Schlacht trägt Krishna dem Ardshuna auf einem Streitwagen die achzehn Gesänge umfassende Episode Bhogawatgita vor,

eine äußerlich eingeschobene mystische Dogmatik! Im deutschen und persischen Volksepos vertritt ein seltsames Zauberwerk, wie Siegfrieds Tarnkappe, die raubenden Greifen, der Zauberpfeil der Semiurg, die Göttermaschinerie! In den „Nibelungen“ wie im „Schahname“ sind es trotzige, auf sich selbst stehende Heroen, dort ein Heidentum ohne Götter, hier ein erhabener Fatalismus! In den Gesängen Ossians vermitteln die auf Wolken schwebenden Heldenschatten den Himmel und die Erde!

Zu den Bedingungen des heroischen Epos, welche allen diesen großartigen Gedichten gemeinsam sind, gehört die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der kämpfenden Helden, die dem Oberfeldherrn nur als freie Bundesgenossen folgen. Der zürnende Achilleus sondert sich mit seinen Myrmidonen vom Kampfe ab; ebenso Karna in dem „Mahabharata“, der sich mit Bhishma erzürnt hat. In der „Gudrun“ sendet Frau Hilde Boten zu ihren Freunden, zu Herwig, dem Dänen Horand, zu Morung, Frute, Wate von Sturmland, um sie zum Kriegszug nach der Normandie aufzufordern. Gleichberechtigte freie Helden ziehn in den Kampf! Nur in den „Nibelungen“, demjenigen Volksepos, das in seiner Motivierung von dramatischer Innerlichkeit ist, wird das Vasallentum des Dienstmanns Hagen, welcher Siegfried ermordet, als entscheidendes Motiv betont.

Eine vergleichende Anatomie des Volksepos, zu der Carrière*) einige geistvolle Umrisse gegeben, läßt uns zwischen dem indischen, griechischen, persischen und deutschen bedeutsame Ähnlichkeiten entdecken. Bei allen vier Nationen ist ein feuriger Jugendheld, Karna-Achilleus-Sijawusch-Siegfried, die am meisten fesselnde Erscheinung. Karna, der Sohn des Sonnengottes, hat von seinem Vater einen undurchdringlichen Panzer erhalten; Achilleus ist in den Styx getaucht und nur an der Ferse verwundbar; Siegfried ist unverwundbar durch das Blut des erschlagenen Drachen Fafnir und nur an einer Stelle zwischen den Schultern verletzlich. Alle diese Lichthelden fallen in der Pracht und Blüte der Jugend; sie wahrten nicht ihre Reinheit; sie traten in nähere Berührung mit dem feindlichen Element: Achilleus durch seine Ehe mit der Polyxena, Sijawusch durch seine Vermählung mit Ferengis, der Tochter Afrasiabs, Siegfried durch seine Heirat mit Chriemhild, durch seine Verbindung mit den Nibelungen, den Kindern des Abgrundes! Aber im Untergange dieser Sonnensöhne liegt zugleich eine ahnungsvolle Wehmut ausgedrückt, jener elegische Zug, der durch Ossians Heldengedichte geht, am ergreifendsten, wo er am Grabe seines Sohnes Oskar weint, die ewige Klage, daß nichts Edles und Herrliches in dieser

*) „Wesen und Formen der Dichtkunst“ pag. 305 u. flgde.

Welt Bestand hat, und daß die Jugend selbst ein früher Tod ereilt. Und auch das Jugendalter der Welt, das solche Helden schafft, hat keinen Bestand! Das ist ein Zug weltgeschichtlicher Trauer, der durch diese großen Epopöen geht. Auf den Fall jener Lichthelden folgt die Rache: Iliums Zerstörung, Kai Kosrus Rachezug gegen Turan, der Untergang der Burgunder durch Chriemhild! In diesen blutigen und düstern Katastrophen findet die epische Volkssage ihren Schlußstein.

Sehr richtig hat Carrière darauf hingewiesen, daß dem großen Epos des Völkerkampfes und Heldentodes meistens ein sanfteres Epos zur Seite ging, dessen Mittelpunkt die Verherrlichung der weiblichen Treue bildet: „Nal und Damajanti", die „Odyssee", die „Gudrun." „Nal und Damajanti" ist bekanntlich eine Episode des „Mahabharata", eine umgekehrte Odyssee, in der das Weib in Wäldern und Städten umirrt nach dem Manne, der sie verlassen, bis sie das Geschick wieder miteinander vereinigt. Doch man könnte das „Ramayana" selbst als das Epos der Treue betrachten, indem ja sein Held Rama die geliebte Gattin Sita dem Wildnisriesen Ravanas auf einem siegreichen Heereszug nach Lanka (Ceylon) wieder abkämpft. Sita beweist ihre Treue durch eine Feuerprobe. Auch hier bildet die glückliche Vereinigung der getrennten Gatten den Schluß des Epos, das in seinem abenteuerlichen Zug in die Ferne, einem Zug von kulturbringender Bedeutung, die durch den Pflugträger, der den Helden begleitet, ausgedrückt ist, in dem märchenhaften Zauber, der um diese Völker in der Ferne, die Affenvölker und ihre Helden, schwebt, in seiner nicht auf einen Punkt konzentrierten, sondern hinausschweifenden Kampfeslust an die Odyssee erinnert.

Auch darin kommen alle diese Volksepopöen überein, daß das Volk in den entscheidenden Zügen der Sage dem Sänger vorgedichtet hat, der mit künstlerischer Kraft und künstlerischem Bewußtsein aus diesen Überlieferungen ein organisches Ganze schuf. In ihrer letzten Gestalt tragen sie ein einheitliches Gepräge, das nicht bloß auf eine ordnende Hand, sondern auf einen schöpferischen Genius hindeutet, der wie eine Sonne über dieser Sagenwelt aufging und ihre zerstreuten Gestalten in ein gemeinsames und ewiges Licht setzte.

Unter allen diesen Epopöen nehmen Homers „Ilias" und „Odyssee" den ersten Rang ein. Diese hellenischen Volksbibeln sind zugleich gesetzgeberisch für das Epos aller Zeiten. Das Epos als die plastische Dichtung mußte seine höchste Blüte in jenem Volke jugendlicher Plastik erreichen, das, einzig in der Weltgeschichte, dies Ideal der klaren und festen Formenschönheit vertritt. Die Ilias behandelt den Kampf vor Troja, nicht seine

zehnjährige Belagerung, sondern die entscheidenden Ereignisse des letzten Jahres, welche den Sturz der Veste herbeiführten, Ereignisse, die ihren Mittelpunkt im jugendlichen Heldencharakter des Achilleus finden. Die Odyssee behandelt die Heimkehr von Troja, indem sie ebenfalls einen Helden, den Odysseus, zum Mittelpunkte macht und die Schicksale der andern heimkehrenden Helden nur in zerstreuten Erzählungen einschaltet. Die seltene Meisterschaft einer maßvollen Darstellung, die von jeder Überladung frei und doch reich an gesättigten Farben ist; die großartige Auffassung, welche, ohne die Einheit des Epos zu opfern, ein Kultur- und Weltgemälde entrollt; die unendliche Naivetät eines glücklichen Zeitalters, die sich in diesen Göttern und Helden ausspricht; die kunstvolle Komposition, welche eine echt epische Steigerung und Spannung nach Zielen hin, die von Anfang an klar und bestimmt sind, zur Geltung bringt; die Plastik der Charaktere, die bei allem Reichtum der Züge doch harmonisch, bei aller Kraft und Größe doch echt menschlich sind; eine rhythmische Behandlung, welche den Hexameter selbst, wie einen marmornen Vers, zu vollkommenem plastischem Ausdruck meißelt: alle diese Vorzüge machen aus jenen jonischen Gesängen ewige Muster der Kunst, aus denen noch die spätesten Geschlechter die harmonische Durchdringung von Form und Inhalt erlernen werden, welche das Wesen des echten und unsterblichen Kunstwerkes ist.

Die indischen Epopöen, „Mahabharata“ und „Ramayana“, besonders die erstere, sind reich an großen und phantasievollen Zügen; der Kampf der Helden auf ihren Elefanten und Streitwagen ist oft mit anschaulicher Plastik geschildert; das indische Naturleben tritt mit exotischem Arom vor uns hin, und die Lieblichkeit der Idylle erinnert oft an ähnliche Situationen in den Epen Homers; aber es fehlt dem ersten Riesenepos mit seinen hunderttausend Sloken die künstlerische Einheit, die geschmackvolle Anordnung; ein theosophischer Wust überwuchert das Ganze; es ist ein ungelichteter Urwald der Phantasie. Und auch das zweite Epos, die maßvollere Schöpfung des Valmiki, kann sich mit den Homerischen Gedichten weder an Klarheit noch an Rundung messen.

Vergleichen wir aber unsere alten deutschen Volksepopöen mit den Homerischen: so entdecken wir alsbald den mehr nach innen gewandten, germanischen Geist, welcher die That den Helden ins Gewissen schiebt; wir finden Züge von mehr dramatischer als epischer Kraft, starke Charaktere, die auf sich selbst ruhn, jene seltsame Mischung von Treuherzigkeit und Wildheit, Liebenswürdigkeit und Barbarei, welche dem altgermanischen Charakter eigen; wir finden die Frauen als bestimmende Mächte, aus den Tiefen ihres Gemütes heraus die blutigen Thaten geboren. Dagegen be-

fremdet uns in der Darstellung das Holzschnittartige, Nüchterne, Kahle; die farblose Erzählungsmanier, die Gleichgiltigkeit gegen die Bedeutung der Ereignisse, indem oft das Unwichtige ausgemalt, das Wichtige flüchtig skizziert wird und eine nicht geringe Zahl roher Motive, wie z. B. die Bändigung der wilden Brunhild durch den unsichtbaren Siegfried! Die Helden der „Nibelungen" und der „Gudrun" haben bei weitem nicht jene volle menschliche Bestimmtheit, wie die des Homer; sie werden uns mit einzelnen, oft abstrakten Zügen geschildert! Und wenn uns auch der Bart des biedern Wate in der „Gudrun" mit größerer Anschaulichkeit gemalt wird, als das blonde Gelock des Menelaos: so können wir uns doch mit diesem gutmütigen Frauenschlächter, diesem nordischen Nena Sahib nicht befreunden. Wenn uns daher die altgermanische Heldenwelt durch ihre Innerlichkeit näher zu treten scheint, als die homerische: so hat diese Innerlichkeit, in ihrer gewaltsamen Art und Weise, in der Mischung kecker Kontraste des Gemütes, doch wieder etwas Befremdendes für uns; wir fühlen uns den Charakteren Homers verwandter, denn sie vertreten das Ideal einer schönen Menschlichkeit. Selbst die hellenischen Frauen, die sinnige, häusliche, ausharrende Penelope, die schöne, leichtfertige Helena, entsprechen dem weiblichen Ideal mehr, als die Mannweiber der Nibelungen; tritt doch sogar Chriemhild, die anfangs ein sanfteres Gegenbild gegen die wilde Brunhilde zu sein scheint, nachher als eine ganze Geschlechter vertilgende Rachefurie auf! Anders verhält es sich freilich mit der Gudrun, dem würdigen Gegenbilde einer Damajanti und Penelope, deren in jeder Bedrängnis ausharrende Treue einen rührenden Eindruck macht. Die Befreiung der Gudrun durch die Helden des Nordlandes entspricht der Befreiung der Penelope von den umwerbenden Freiern durch die Hand des Odysseus; nach der blutigen Katastrophe tritt ein sanfter versöhnender Schluß ein, der durch die mehrfachen Hochzeiten in der „Gudrun" im Sinne des ritterlichen Epos und des modernen Lustspieles in luxuriöser Weise ausgeführt ist.

Das große Epos von Iran, das „Schahname" des Firdusi, ist in der Naivetät der Darstellung allerdings dem Homerischen verwandt, indem durch alle Urpoesie gleichmäßig die frischen von keiner Zivilisation abgestreiften Züge echter Menschlichkeit gehn. Doch fehlt diesem Epos jene streng geschlossene Einheit, welche über alle Episoden übergreift; es fehlt den Charakteren jene in sich selbst sichere Gediegenheit der Homerischen Helden, welche den Göttern das Übermenschliche überläßt. Das Epos von Iran hat freilich keine Göttermaschinerie; es stellt seine Helden ganz auf eigene Füße; aber gerade dadurch wachsen sie oft über das menschliche

Maß hinaus zu urweltlicher Titanengröße. Und fehlt der heitere Olymp mit seinen Menschengöttern, so rauschen doch unheimliche Fabelwesen, wie die Simurg, mit düsterem Flügelschlag durch die Dichtung und wirken bestimmend auf Menschenschicksal ein. Diese Simurg und die dunkle Welt der Zauberei, die Welt phantastischer und kolossaler Gestalten, erinnert vielmehr an die germanisch nordische Sagenwelt; und in der That begegnen wir hier auch der verwandtesten poetischen Form. Das Epos von Iran ist ein Epos des persischen Ritterthums, ein Cyklus von Sagen, der über Geschlechter hinübergreift, und dessen einzige Einheit der Kampf der Fürsten und Helden von Iran gegen ihre Feinde ist. Es ist ein Krieg der Völker und Massen, wie in der „Ilias"; blutige Schlachten werden geschildert; aber, wie dort, bilden auch hier diese sich hinwürgenden Massen, soviel Zinken- und Tubalärm auch ertönt, soviel Blut auch vergossen und Staub aufgewühlt wird, mehr den dunkeln Hintergrund des Gedichts. Der Kampf ist wesentlich ein Zweikampf; die letzte vollgiltige Entscheidung ruht auf der Tapferkeit der einzelnen, der vorleuchtenden Helden. So erinnert „der Kampf der elf Recken" an den Kampf der Horatier und Curiatier; so kämpfen Human und Bischen, Rustem und Isfendiar. An das deutsche Volksepos erinnert das persische auf der andern Seite wieder durch jene in die Tiefen des Gewissens zurückgehenden Konflikte, wie sie im „Untergang des Sijawusch", dem Höhenpunkt des Schahname, enthalten sind. Der junge Prinz hat Afrasiab, den Schah von Turan, in einer dreitägigen Schlacht geschlagen und auf seine Bitte mit ihm Frieden geschlossen. Doch Kai Kaws, der Vater des Prinzen, nur auf die vollständige Vertilgung des Todfeindes bedacht, gerät über diesen Friedensschluß in höchsten Zorn und befiehlt Sijawusch, die von Afrasiab gestellten Geißeln ihm zuzusenden, den Krieg aber nichtsdestoweniger fortzuführen. So steht Sijawusch schwankend zwischen dem Gehorsam gegen den Befehl des Vaters und Gebieters und zwischen der Gewissenspflicht, treu zu halten an dem gegebenen Wort und abgeschlossenen Vertrag. Er entscheidet sich für das letztere, heiratet die Tochter des Afrasiab, fällt aber den Hofintriguen zum Opfer und wird in grausamer Weise ermordet. Trefflich ist es motiviert, wie dieser Prinz des lichten Iran sich in das finstere Turan verirrt, und wie ihn dort die aufgebäumten Schlangen des mächtigen Reiches erwürgen. Nichts hätte uns den Gegensatz der beiden Reiche so klar an den Tag legen können, als dies Hinüberwandeln des Sterns von Iran in die Sphären von Turan und sein beweinenswertes Erlöschen am mitternächtigen Himmel. Doch dieser Konflikt des Sijawusch, in welchem die freie Selbstbestimmung des Helden in ihrer letzten Spitze

die Entscheidung trifft, ist im höchsten Sinne tragisch, und dieser Abschnitt des persischen Epos ist noch mehr als das Schicksal der Nibelungen in dramatischer Weise motiviert. Ebenso gibt es Abschnitte im „Schahname", in welchem die Lyrik überwiegt, wie z. B. „Sal und Rudabe", das Gemälde eines indischen Frühlings, unter dessen Rosen und Jasminen sich am Anfange der Zeiten zwei für einander geschaffene Wesen begegnen und den Bund für Leben und Tod schließen. Wenn das Schwelgen in dem Reize der äußern Erscheinung, das üppigprangende Kolorit in dieser Darstellung leidenschaftlicher und zugleich zarter Liebe bezeugen, daß dieselbe unter dem glühenden Himmel entstanden ist, dem wir das „Hohe Lied" und die „Gitagovinda" verdanken, so fehlt doch nicht „ein dem abendländischen Gefühl verwandter Zug sanfter Schwärmerei und Schwermut." (Schack.) Mit ebenso reicher lyrischer Fülle ist die Beschreibung des Lustortes von Sijawusch, Gangdes, und seiner paradiesischen Umgebung ausgemalt. Während daher das Homerische Epos ein Muster des streng epischen Kunstwerkes ist, während die „Nibelungen" dramatisch episch, aber ohne jeden lyrischen Zug sind: gehört das Schahname mehr zu jenen inkommensurabeln Dichtungen, wo Episches, Dramatisches und Lyrisches sich üppig durcheinander ranken. Das persische Heldenbuch verleugnet den Charakter orientalischer Poesie nicht, wenn es auch gegen die kolossale und phantastische Erhabenheit der indischen noch maßvoll erscheint. Die hyperbolische Darstellungsweise ist auch bei Firdusi vorherrschend. Die Hyperbel ist hier kein müßiger Schmuck; sie liegt den Handlungen und den Charakteren zu Grunde. Um uns einen Helden interessant zu machen, häuft Firdusi auf ihn eine Fülle des Außerordentlichen, so daß er durch das Unglaubliche seiner Kraft und seiner Leistungen hoch über gewöhnliche Menschenkinder hinauswächst.

Wir haben früher als einen gemeinsamen, oft mehr, oft minder ausgeprägten Zug dieser Volksepopöen das Elegische erwähnt und finden diesen elegischen Grundton auch bei Firdusi in einigen herrlichen Stellen angeschlagen. Abgesehn von jenen lyrischen Stimmungen, in denen sich die Überzeugung von der Nichtigkeit der Erscheinungswelt spiegelt, gewinnt die Klage über das Nichts und den leeren Schein des irdischen Glanzes in dem Teile der Dichtung, welcher Kai Kosrus Verschwinden behandelt, objektiv-epische Gestalt. Kai Kosru, der ruhmgekrönte Sieger über Turan, ein orientalischer Karl V., wird auf der Höhe seines Glückes welt- und lebensmüde, erklärt seinen letzten Willen, verteilt Schätze und Lehnbriefe an die Großen, nachdem er ihrem Rat und ihren Ermahnungen widerstanden, der dunkeln Gewalt seines Schicksals, dem tiefen Drang seiner

Seele folgend. Er nimmt rührenden Abſchied von den Iraniern und ſeinen Töchtern, beſteigt ſein treues, ſchwarzes Roß Bahſad, das in der Dichtung mehr eine elegiſche Rolle ſpielt, wie Ruſtems Roß Reckſch eine heroiſche, reitet mit ſeinen treuen Pehlawanen in das wüſte Gebirge und verſchwindet dort, während in den Wirbeln eines Schneeſturmes ſein ritterliches Gefolge begraben wird. Dieſer Abſchnitt hat einen eigentümlich wehmütigen dunkel ergreifenden Zug. Man ſieht, der Dichter ſchwelgt hier recht in ſeinen Lieblingsgedanken, die unter ſeinen Händen greifbare Geſtalt gewinnen.

Eine die Objektivität des Epos ganz verſchattende Gewalt gewinnt indes dieſe elegiſche Lyrik, dieſe Klage am frühen Grabe jugendlicher Helden und des heroiſchen Zeitalters überhaupt in den gäliſchen Geſängen Oſſians. In ſeinen Hauptepen: „Fingal“ und „Temora“ iſt die Behandlungsweiſe der klaſſiſchen Homers vollkommen entgegengeſetzt. Beide verherrlichen kriegeriſche Züge des Kaledonierhäuptlings nach Irland: im erſten eilt Fingal einem bedrängten iriſchen Häuptling Kuchullin zu Hülfe; im zweiten rächt er die Ermordung des jungen Königs von Erin, Kormak, an ſeinem Mörder Kairba und ſchlägt das Heer Kathmors in die Flucht. Es iſt der Völkerkrieg der Ilias; aber wie träumeriſch iſt die Behandlung! Im Nebel wogen die Geſtalten durcheinander, und nur flüchtig, wie ein ſich durchkämpfender Sonnenſtrahl, erhellt die Poeſie Oſſians bald den einen, bald den andern ſeiner Helden! Der Kompoſition ſelbſt fehlt es nicht an Einheit, aber das Intereſſe der Handlung geht ganz verloren in dieſen lyriſchen Schilderungen, welche eine träumeriſche Beleuchtung der Natur, eine träumeriſche Stimmung der Seele zum Mittelpunkte des Gedichtes machen, ſo daß die kämpfenden Helden ſelbſt nur wie Schattenbilder erſcheinen, wie „ſtreitende Geiſter über Wolken gebeugt.“ Vergänglichkeit des Lebens und des Ruhmes — das iſt's was Oſſians Seele am mächtigſten durchzittert, und ſo ſcheint es, als ließe er die Harfe aus der Hand gleiten, welche die Thaten der Helden feiert, ehe das Lied ausgeſungen; denn die Wehmut über die Nichtigkeit alles Irdiſchen übermannt ihn:

„Barde,“ ſprach Kathmor, „was weckſt Du mir
Das Gedächtnis derer, die flohen?
Hat ſich ein Geiſt aus dem düſtern Gewölk
Zum Ohr Dir geneigt, um ſo Kathmor
Mit Sagen der Vorzeit zu ſchrecken?
Ihr Bewohner der wolkigen Nacht,
Eure Stimmen ſind nur ein Hauch,
Der das Haupt der Diſtel erfaßt
Und ihren Bart auf die Bäche verſtreut.“

Die Kulturwelt Ossians ist bei weitem einfacher, als die Homers und beschränkt sich auf einige dürftige Züge. Der König schlägt den Kampfschild, wenn es zur Schlacht geht; der Barde besingt beim Mahl, wo die Muschel im Kreis geht, die Helden der Vorzeit oder die Geschicke der Liebe; die dem aufgehenden Mond verglichenen Schilde, die Schwerter, Speere und Streitwagen erglänzen in flüchtigem Reflex dämmernder Beleuchtung! Dagegen ist die landschaftliche Natur nicht eine tote Umgebung der Helden; nicht nur die Thaten der letzteren werden den rasenden Stürmen und rauschenden Strömen verglichen, nicht nur sie selbst den verschiedenen Sternen des Himmels: nein, diese hervorbrechenden Waldströme, diese hochaufspritzenden Fluten des Gestades, diese Winde, die über die moosbedeckte Heide wehn und den Bart der Distel zerstreuen, diese Lüftchen im Schilfe des flüsternden Stromes sind ja nur wie Träume, die bald kühn und wild, bald bang und wehmütig durch die Seele der Helden ziehn; diese elegische Natur ist der Spiegel ihres Innern; die Schatten von außen und innen verschmelzen sich zu jener lyrischen Dämmerung, welche für Ossian die epische Plastik Homers zu einer Unmöglichkeit macht.

Von den andern Volksepen, von denen wir noch das czechische Epos von „Zaboj und Slawoj," die serbischen epischen Volksgesänge von König Lasar und Marko anführen, verdient das finnische Zauberepos „Kalewala" besonders erwähnt zu werden, weil es den eigentümlichen Charakter dieser Stämme, ihre Sitten, ihre landschaftliche Umgebung mit großer Wahrheit und Anschaulichkeit schildert. Die finnischen Götter treten darin alle auf; die Helden aber sind große Zauberer, und der Wettkampf der Zauberei, zugleich mit einer Hochzeitfahrt um die schöne Tochter Lonhis, der Wirtin des Nordlandes, bildet den Hauptinhalt des Epos. Es ist interessant, hier Anklängen an die griechische Sage zu begegnen. So ist Wainämönen der finnische Orpheus, der größte Sänger, der Erfinder der Leier; alle Wesen, auch die Tiere, lauschen seinen Tönen. Dagegen ist Ilmarinen der finnische Pygmalion, ein wundersamer Schmied, der sich selbst von Gold eine Schöne bildete, die er wieder verließ, als er neben ihr zu ruhn versucht hatte, weil sie bei aller Vollendung der Form so wenig in seinen Armen erwarmen wollte, wie das elfenbeinerne Bild des griechischen Bildners. Die Behandlungsweise ist nicht Ossianisch nebelhaft, sondern von jener frostigen Klarheit und scharfen Zeichnung, wie sie dem starren Winter des baltischen Nordens eigen ist.

Die Volksepopöe ist eine historische Form der Poesie; sie kann in einem Zeitalter wie das unsrige kein selbständiges Bestehen haben. Am nächsten würden ihr noch epische Dichtungen kommen, welche volkstümliche

Stoffe der jüngſten Zeit in volkstümlicher Form behandelten. Eine Neudichtung alter Volksepopöen, wie ſie Wilhelm Jordan mit großem Talent in ſeinen „Nibelungen“ unternommen hat, wird immer nur als Kunſtepos betrachtet werden können. Gab doch auch Goethe die „Achilleis“ auf, als eine verſpätete und unfruchtbare Studie, während er in „Hermann und Dorothea“ dem Ideal epiſch volkstümlicher Dichtung am nächſten kam.

Dritter Abſchnitt.

Das Kunſtepos.

Unter Kunſtepos verſtehn wir, im Gegenſatze zur Volksepopöe, die Nachdichtung derſelben in einer ſpäteren Zeit, in welcher das goldene Zeitalter der Menſchheit, der naive Glauben an die Macht der Götter und die Größe der Helden dahingeſchwunden war und die Phantaſie der Dichter jene fehlende Friſche und Unmittelbarkeit durch ihre Erfindungen zu erſetzen ſuchte. Als Kunſtwerk ſteht die Volksepopöe, beſonders die Homeriſche, hoch über ihren Nachdichtungen. Das „Kunſtepos“ iſt nicht künſtleriſcher, ſondern nur kunſtvoller. Die Epopöe ſammelt die Sagen des Volkes und alle Überlieferungen in einer organiſchen Einheit, das Epos ergreift einen Stoff der geſchichtlichen Welt oder der Tradition, die aber nur beſtimmten Lebenskreiſen, nicht dem ganzen Volke angehört, und ſchmückt ihn mit Zügen willkürlicher, dichteriſcher Erfindung aus. Das Genie eines Homer, Firduſi und Oſſian iſt größer, als das eines Taſſo, Camoëns and Milton; denn der Maßſtab der heutigen Tages überſchätzten dichteriſchen Erfindungskraft genügt nicht für das tiefere Weſen des Genies. Die Bedeutung jener großen Volksdichter liegt aber darin, daß der Geiſt ihrer Nation und ihres Jahrhunderts in ihnen unmittelbar lebendig war, daß der ſchöpferiſche Inſtinkt ihrer Phantaſie mit dem politiſchen und religiöſen ihres Zeitalters zuſammenfiel, während die Sänger der Kunſtepen eine bereits fertige Kulturwelt mit unweſentlichen Erfindungen bereicherten. Wohl ſind die Epiker der romaniſchen Völker Nationaldichter geworden, aber nicht Volksdichter im Sinne Homers. Nur der große Dante hat die Plaſtik des Katholizismus mit einer epiſchen Gewaltigkeit herausgebildet, die ihn jenen urſprünglichen Volksdichtern nähert. Überhaupt ſteht das religiöſe Epos ſpäterer Zeiten der Volksepopöe am nächſten, während die andern Kunſtepen ſich vergebens bemühten, jenen naiven Verkehr der Götter und Helden durch Erfindungen

zu ersetzen, welche in Wahrheit erst den Namen einer Göttermaschinerie verdienten, indem sie an die theatralischen Flugmaschinen und Wolkenwagen erinnerten.

Die Grundgesetze des epischen Stils gelten natürlich auch für das Kunstepos, dessen Hauptverdienst es ist, die Traditionen desselben durch die Jahrhunderte fortgepflanzt zu haben. Das Ziel des Kunstepos kann nur eine Erfüllung mit volkstümlichem Gehalte sein; in seinen gelungensten Schöpfungen steht es diesem Ziele nahe, das auch für unser Jahrhundert nicht aus den Augen gerückt sein dürfte. Man hat allerdings den Roman das Epos der Neuzeit genannt; aber so geeignet seine Form für weitgehende Entwickelungen eines vielseitigen Inhaltes und der ganzen realistischen Lebensdarstellung ist, so darf man doch nicht vergessen, daß seine Kunstform nicht die höchste sein, nicht eine höhere für die Gegenwart und Zukunft ausschließen kann. Denn indem der Roman den Kammerdiener des Helden zu spielen das Recht hat, ist er der Höhe großer historischer Persönlichkeiten und Begebenheiten nicht angemessen und läßt zunächst das Bereich des Weltgeschichtlichen für eine epische Dichtung offen, welche durch eine mehr würdevolle und getragene Form das historisch Gegebene zu adeln vermag. Schiller trug sich in verschiedenen Epochen seines Lebens mit dem Gedanken eines solchen modernhistorischen Epos, zu dessen Helden er bald Friedrich den Großen, bald Gustav Adolf wählen wollte. In bezug auf den ersteren Stoff schreibt er: „Die Idee, ein episches Gedicht aus einer merkwürdigen Aktion Friedrichs des Zweiten zu machen, ist gar nicht zu verwerfen, nur kommt sie für sechs bis acht Jahre für mich zu früh. Alle Schwierigkeiten, die von der so nahen Modernität dieses Sujets entstehen und die anscheinende Unverträglichkeit des epischen Tons mit einem gleichzeitigen Gegenstande würden mich so sehr nicht schrecken. Ein episches Gedicht im achtzehnten Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding sein, als eines in der Kindheit der Welt. Und eben das ist's, was mich an dieser Idee so anzieht. Unsere Sitten, der feinste Duft unserer Philosophien, unsere Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer schönen harmonischen Freiheit leben, sowie in der Iliade alle Zweige der griechischen Kultur u. s. w. anschaulich leben. Ich bin auch gar nicht abgeneigt, mir eine Maschinerie dazu zu erfinden; denn ich möchte auch alle Forderungen, die man an den epischen Dichter von seiten der Form macht, haarscharf erfüllen. Diese Maschinerie aber, die bei einem so modernen Stoffe, in einem so prosaischen Zeitalter die größte Schwierigkeit zu haben scheint, kann das Interesse in einem hohen Grade

erhöhen, wenn sie eben diesem modernen Geiste angepaßt wird. Es rollen allerlei Ideen darüber in meinem Kopfe trüb durcheinander, aber es wird sich noch etwas Helles daraus bilden. Aber welches Metrum ich dazu wählen würde, errätst Du wohl schwerlich — kein anderes als ottave rime. Alle andern, das jambische ausgenommen, sind mir in den Tod zuwider, und wie angenehm müßte der Ernst, das Erhabene in so leichten Fesseln spielen, wie sehr der epische Gehalt durch die weiche sanfte Form schöner Reime gewinnen! Singen muß man es können, wie die griechischen Bauern die Iliade, wie die Gondeliere in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jerusalem. Auch über die Epoche aus Friedrichs Leben, die ich wählen würde, hab ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche seinen Geist unendlich poetischer entwickeln läßt. Die Haupthandlung müßte wo möglich sehr einfach und wenig verwickelt sein, daß das Ganze immer leicht zu übersehen bliebe, wenn auch die Episoden noch so reichhaltig wären. Ich würde darum immer sein ganzes Leben und sein Jahrhundert darin anschauen lassen. Es gibt hier kein besseres Muster als die Iliade." Diese Winke Schillers sind bedeutsam für die Neugestaltung eines volkstümlichen Kunstepos, das weder in dem Roman noch in der poetischen Erzählung einen vollkommenen Ersatz finden kann. Wir mögen selbst von irgend einer mythologischen und phantastischen Maschinerie abstrahieren, einer äußerlichen Forderung der Kunstrichter, die Schiller allzusehr imponierte, obgleich auch auf diesem Gebiete noch ein genialer Treffer möglich ist; wir mögen hinter die ottave rime ein Fragezeichen setzen, ohne gerade den Hexameter an ihre Stelle treten zu lassen — aber im wesentlichen zeigen diese Betrachtungen Schillers unsern Dichtern den Weg zu einer idealeren epischen Kunstform, zu der sich unsere Poesie aus der jungdeutschen Prosa-Zersplitterung und ihren Nachklängen, den ersten Gährungen des modernen Elements, wieder emporraffen muß. Ein historisches Epos in diesem Schillerschen Sinne wird ebenso hoch über dem historischen Roman stehn, wie Goethes idyllisches Epos: „Hermann und Dorothea" über den modernen Dorfgeschichten. Und dies meisterhafte Epos zeigt uns zugleich, wie der Roman, auch als Kulturgemälde der Gegenwart, noch eine höhere epische Form neben oder über sich verträgt! Die liebenswürdige Idylle des beschränkt bürgerlichen Lebens, im Gegensatz zu den großen weltgeschichtlichen Bewegungen, die lebensvoll in sie eingreifen, während ihre großen Hauptschläge in der Ferne verhallen, kann allerdings nicht mehr in ebenbürtiger Weise behandelt werden; aber dies Kunstwerk zeigt uns, daß auch die Verhältnisse unseres modernen sozialen Lebens, unserer Zustände, Einrichtungen, selbst die großen Weltereignisse der Neu-

zeit sich nicht bloß in der Romanprosa breitschlagen lassen, sondern für die Inspirationen einer höheren Begabung auch noch in einer höheren Form ergiebig sind. Das gute Recht des Romans werden wir später vertreten; aber er kann nicht den großen dichterischen Stil des Epos ersetzen, welcher, nach den subjektiven Erhitzungen und Stürmen einer Durchgangsepoche, deren Niederschlag der Roman ist, gewiß wieder seinen Meister finden wird.

Wir können das Kunstepos, nach seiner historischen Entfaltung, in das historische, das romantische, das religiöse und das komische unterscheiden und wollen auf die einzelnen Arten einen flüchtigen Blick werfen.

1. Das historische Epos.

Das historische Epos der Griechen und Römer lehnte sich vorzugsweise an den Sagenkreis der Iliade an; aber es fehlte allen späteren Dichtern die Homerische Simplizität, Größe und Würde, die Naivetät der Inspiration. Die Einheit der Komposition wurde aufgegeben; das Kunstwerk zersplitterte sich in eine Fülle von Episoden. Die Kykliker verherrlichten die Geschichte der Helena in biographischer Ausführlichkeit („Kypria" von Stasinos), die Geschichte des Achilleus und des Äthiopierkönigs Memnon („Äthiopis" von Arktinos), die Zerstörung Ilions, die Rückkehr der Atriden u. s. f.; ja Eugammon gab in seiner „Telegonie" eine Fortsetzung der Odyssee, deren Held Telegonos, der Sohn des Odysseus und der Kalypso, ist. Andere Kykliker schufen das dorische Epos, indem sie vorzugsweise in der „Thebais," „Ödipodie" u. s. f. den thebanischen Sagenkreis ausbeuteten. Aus dem kunstvollen Volksepos wird eine Art mythischer Geschichtsschreibung in Versen. Spätere epische Dichter einer Epoche, in welcher sich lyrische und dramatische Poesie bereits entwickelt hatten, konnten von diesen Einflüssen nicht unberührt bleiben. So rühmt man an der „Thebais" des Antimachos, dem Lieblingsepos des Kaisers Hadrian, den erhabenen Stil und, im Gegensatze zu Homerischer Einfachheit, die uneigentliche bilderreiche Ausdrucksweise. Interessant bleibt der Versuch des Choerilos, ein strenghistorisches Epos aus der jüngsten Gegenwart zu dichten und in seiner „Perseis" den Sieg der Athener über die Perser ohne jede mythische Beimischung zu besingen. Die „Argonautika" des Apollonius Rhodus dagegen aus dem alexandrinischen Zeitalter schließt sich wieder enger an das Homerische Vorbild an.

Das große Epos der Römer, die „Äneis" des Virgilius Maro, das Werk eines gewandten Kunstverstandes und patriotischen Sinnes, ist

eine pathetische Nachdichtung der naiven Homerischen Muster. Homer dichtete durch das Volk, Virgil für das Volk. Ein lebendiges Nationalgefühl, verbunden mit einer klugen Berechnung, ließ ihn jene Elemente der alten Sage auswählen, an welche sich die Herrlichkeit und Majestät der römischen Traditionen ungezwungen anknüpfte. Wie schmeichelhaft mußte es für die Römer erscheinen, von jenem tapferen Äneas abzustammen, den ein Göttergeschick an Latiums Küste führt! Wie fesselnd wußte der Dichter, unbekümmert um alle Anachronismen, in der Episode von Dido und Äneas ein individuelles Geschick zum Spiegel des Völkergeschickes zu machen und im Scheiterhaufen der von Liebe besiegten Dido den Brand Karthagos ahnen zu lassen! Und nicht bloß an die glänzendsten Reminiszenzen der römischen Geschichte, an die punischen Kriege erinnerte diese Episode: es lag in ihr zugleich eine feine Schmeichelei für den großen Cäsar Augustus, der sich ebensowenig wie Äneas von Dido, von einer andern syrisch-lybischen Fürstenschönheit, der üppigen Kleopatra, verlocken ließ, seiner geschichtlichen Sendung untreu zu werden! Wie imposant erscheint in der Unterwelt die Weissagung des Anchises von der Zukunft des völkerbeherrschenden Roms! Und indem so Virgil sein Epos mit allen jenen schmeichlerischen Zügen ausstattete, welche ihm die Bewunderung und Dankbarkeit der Quiriten sichern konnten, bewahrte er zugleich aufs strengste die künstlerische Einheit der Komposition durch den bestimmten und lebendigen Zweck, der die Begebenheiten beherrscht, und wählte seinen Stoff so glücklich, daß er zugleich die Aristeia und den Nostos, die Ilias und Odyssee vereinigte. Freilich erinnert er oft an diese Muster und nicht zu seinem Vorteil, indem der Adel und die Würde seiner Darstellung, ihr feierlicher Gang in einem kunstvoll beherrschten Rhythmus nicht zu jenen Erfindungen passen will, welche die naive Muse Homers in göttlicher Unbefangenheit und köstlicher Frische ausgeführt! Wo sich dagegen die Handlung mehr zum pathetisch-tragischen wendet, wie im Geschicke der Dido und der Kamilla: da macht das reifere Zeitalter der Kleopatra, welchem bald das der Messalinen folgte, seine Rechte geltend, und das Pathos energischer Frauenseelen und einer leidenschaftlichen Liebe wird mit hinreißender Energie ausgeführt! Hier liegen auch die Übergänge von dem Epos des Virgil, das durch den letzten Zweck der Staatengründung und einen durchgängigen prophetischen Zug, der auf Roms Größe hinweist, einen politischen Charakter hat, zu dem romantischen Epos des Tasso und Camoëns. Was aber außer Virgil von römischer Epik bekannt ist: das Gedicht des Naevius über den punischen Krieg, „Roms Annalen“, von Ennius in Verse gebracht, die „Pharsalia“ des Lukan, des römischen Choerilos, der den nahe-

liegenden Bürgerkrieg zwischen Cäsar und Pompejus ohne alle Mythik mit rhetorischem Schwung schildert, des Silius Italicus Dichtung über den zweiten punischen Krieg, des Papinius Statius „Thebais" und „Achilleis:" das bewegt sich entweder gänzlich im Gleise der überlieferten hellenischen Formen oder erstickt das freie Spiel dichterischer Erfindung und Darstellung unter der Wucht des historischen Pathos.

Der Italiener Torquato Tasso, der eine Epoche zügelloser romantischer Erfindung wieder mit einem einheitlichen Epos, die freigeistigen Spiele chevalereskер Phantasie wieder mit kirchlichem Ernst abschließt, ist in seinem „befreiten Jerusalem" der Wiedererwecker des historischen Epos, der Virgil des Mittelalters. Auch er traf, wie Virgil, mit richtigem Instinkt einen Stoff, der für die neue Roma, die Beherrscherin des Mittelalters, von gleicher Bedeutung war, wie der Stoff der Äneis für die alte, die Beherrscherin der alten Zeit. Der erste Kreuzzug, die Eroberung Jerusalems durch die Schaaren Gottfrieds von Bouillon konzentriert die ganze Völker bewegende Energie des kirchlichen Glaubens. Doch wie abgeschwächt erscheint dieser bei Tasso, im Vergleich mit Dante! Wie frostig abstrakt, ähnlich den Göttern des Virgil, erscheinen bei ihm Gott und Teufel, die christlichen Merkure, die Engel, und der heidnische Hofstaat des Satans! Dagegen greift die Zauberei des Nekromanten thatkräftig in die Handlung ein, zu Ungunsten der Helden, welche ihre Siege oft nur durch Zaubergewalt davontragen. Die ariostischen Episoden, Rinaldo und Armida, die Zauberin, die von der Tigerin gesäugte Clorinde, die wilde Heldin, welcher eine späte Nottaufe das Tigerblut heiligt, und Tankred, Episoden, von denen besonders die erstere fast zum Mittelpunkt der Handlung gemacht wird, wollen zum Ernste des gläubigen Kampfes nicht passen! Wie schwächlich sind diese Helden, der üppige Rinaldo, dessen Hauptthat, die Entzauberung des verrufenen Waldes, durchaus als eine innerliche Entsühnung erscheint, der sentimentale Tankred in seinem unritterlichen Jammer! Auch die Erfindungskraft des Dichters erscheint gering — das Schema Virgils und Homers schwebt ihm fortwährend vor; eine große Zahl von Schilderungen erinnert bis ins einzelne an die Gesänge des Schwans von Mantua, während die mehr phantastischen Bilder zum großen Teil der reichen Phantasie des Meisters Ludoviko und seiner Vorgänger entlehnt sind! Dennoch genügt das, was dem Tasso eigen, die Wärme eines romantischen Liebesgefühls, das weiche glänzende Kolorit der Darstellung und die unnachahmliche Magie einer in sehnsüchtigen und zauberischen Rhythmen ergossenen Sprache, seinem Heldengedicht eine dauernde nationale Bedeutung zu sichern.

Wie Tasso steht auch Camoëns an der Grenze des Mittelalters; aber wie jener den Blick rückwärts wendet, so dieser vorwärts in die Zukunft! Es ist das frische rührige Leben seefahrender Nationen,

Die Zauberluft, die ihren Zug umwittert,

die moderne Thatkraft und der Reiz exotischen Lebens, der seine „Lusiade", deren Mittelpunkt die Entdeckung Ostindiens durch Vasco de Gama ist, zur portugiesischen Nationaldichtung gemacht hat. Aber der wackere Krieger und Seemann, der frisch aus dem eigenen Erlebnis heraus dichtete, war wohl glücklich in der Schilderung, besonders in unübertrefflicher Seemalerei, aber unglücklich in eigenen reizvollen Erfindungen, und seine wettergebräunte Muse vermischte mit der Ungeniertheit eines Seemannes, der sich um theologische Fragen nicht kümmert, die heidnische und die christliche Sagenwelt. Einen ähnlichen exotischen Stoff behandelt der spanische Epiker d'Erzilla in seiner „Araucana": die Besiegung der Rebellen von Arauko an der Küste von Chile durch die Spanier.

Die neue Zeit suchte bisher vergebens nach einer Form für das historische Epos, das dennoch eine dichterische Notwendigkeit ist und durch den historischen Roman nicht ersetzt werden kann. Voltaire, der in seiner „Henriade" den Homer und Virgil erreichen wollte, erreichte kaum den Lucan, dem er durch die Wahl eines Stoffes aus einer Zeit der Bürgerkriege verwandt ist. Seine allegorische Maschinerie macht einen nüchternen Eindruck; Erfindungen, wie die Reise Heinrichs IV. zu Elisabeth, befremden als unhistorisch; der Palast der Schicksale, der Anblick der Thronfolger Heinrichs, erinnert an den Besuch des Äneas in der Unterwelt und die Prophezeiungen des Anchises. Doch sind einzelne Schilderungen, wie die der Bartholomäusnacht, lebendig und die Feier der Toleranz im geöffneten Himmelreich entspricht dem Zeitalter der Aufklärung. Glovers „Leonidas" ist einfach und kräftig, aber ohne Bedeutung; ebenso wie die „Kolumbiade" der Madame du Bocage. Neuere epische Versuche, wie die Napoleonischen Gedichte von Barthélemy und Méry, Pyrkers „Tunisias" und „Rudolfias", Scherenbergs „Waterloo," „Leuthen," „Hohenfriedeberg," Hermann Linggs allzu chronikenhafte „Völkerwanderung," Robert Hamerlings genial-üppige, im Makartschen Stil gehaltene Dichtungen „Ahasveros in Rom" und „der König von Sion," denen sich Wilhelm Jordans großartige Neudichtung der „Nibelunge" und mein „Carlo Zeno" und „Sebastopol" anreihn, scheinen ihre Bedeutung darin zu finden, daß sie als Studien des epischen Stiles betrachtet werden können, der sich zu reiner und plastischer Objektivität aus den episch-lyrischen

Mischungen Byrons, Lenaus, Meißners herauszuarbeiten sucht. Dieser epische Stil würde dann in einem modernen Kunstepos, wie es Schiller vorschwebte und das vorzugsweise ein historisches sein würde, der Träger der Dichtung werden. Die epische Tradition des Kunstepos von Virgil her, die sich durch Tasso, Camoëns, Voltaire u. a. hindurchzieht und eine etwas blasse Charakteristik, eine abstrakte Göttermaschinerie und die stereotype Wiederkehr derselben pathetischen und prophetischen Situationen im Gefolge hat, muß aufgegeben und mit einem neuen epischen Schema vertauscht werden. Wie Tasso die Aventuren der Rittergedichte in sein Epos aufnahm: so verträgt das modern-historische Epos die novellistische Episode, die spannend sein darf und soll, aber zugleich ein Kulturbild geben muß. Der Weltgeist, der Geist des historischen Fortschritts, im Bewußtsein und in den Thaten der Helden lebendig, ersetzt die alte Göttermaschinerie. Eine schöne dichterische Form aber wird die Notwendigkeit des historischen Epos und seinen Unterschied vom Roman von selbst in das klarste Licht setzen.

2. Das romantische Epos.

Diese freiere epische Form, welche die organische Einheit des strengeren Epos zerbricht, das Historische in freie Phantasiespiele auflöst, an die Stelle der Volkssage eigene sagenhafte Erfindungen, persönliche Geschicke an die Stelle des Weltgeschickes setzt, deren Muse nicht die göttliche Begeisterung, sondern die irdische Pantasie ist, gehört eigentlich dem Mittelalter an als üppige Blüte aller Lizenzen des Rittertums in der Welt des Herzens und auf dem Gebiete der That. Dennoch findet ihr großes Muster Ariosto bereits im Altertum ein glänzendes Vorbild an dem geistvollsten Dichter Roms, Ovidius Naso, der in seinen „Metamorphosen" die Abenteuer der Götter und Menschen, nicht mit homerischer Naivetät, nicht mit gläubiger Andacht, sondern mit dem üppigen Behagen einer freispielenden Phantasie darstellte, welche in den alten Mythen einen willkommenen Stoff für bunte und lebendige Schilderungen und für die Arabesken einer geistvollen Reflexion fand. Obgleich wir weder an die Götter des Altertums, noch an die Wunder der Ritterwelt glauben: so fühlen wir uns doch bei Ovid und Ariosto vollkommen heimisch; denn diese Dichter setzen einen Glauben nicht voraus, der ihnen selbst fremd ist. Für ihre Phantasie hat die Welt keine Schranken; alle Schwere des Stoffes ist aufgehoben, die Gesetze der Kausalität sind in ihrer Märchenwelt suspendiert — und diese Schrankenlosigkeit erweckt bei uns dasselbe Behagen, von dem jene Dichter durchdrungen sind und das sich als ein Lächeln feiner Ironie in ihren Zügen spiegelt. Die Darstellung ist bei Ovid und Ariosto oft echt episch, aber der Eindruck,

den sie hervorbringt, ist kein epischer. Das Talent dieser Dichter ist größer als das von Virgil und Tasso; aber an die Stelle des ordnenden Kunstverstandes tritt bei ihnen das willkürliche Spiel der Phantasie. In den „Metamorphosen" herrscht eine eigentümliche Seelenwanderung; Tiere, Bäume, Blumen haben eine menschliche Vorgeschichte. Wölfe, Hunde, Schwalben und Nachtigallen, Schwäne und Eisvögel, Lorbeerbäume, Eichen, Anemonen Narcissen nnd Hyacinthen: Alles zeigt auf einmal ein menschliches Gesicht und plaudert die Märchen seiner Verzauberung aus! Wie sinnreich ist die Geschichte des Phaëton und die des Narciß, wie pathetisch bewegt die der Medea, des Ajas, wie glänzend, geistreich, farbenreich der Stil des Ovid überhaupt, ein buntes Kaleidoskop zusammenschießender Mythenbilder! Sein mittelalterlicher Nachfolger gab im „rasenden Roland" zwar nicht bloß eine Reihenfolge von einander unabhängiger Erzählungen; aber doch eine Mosaik von Episoden aus dem Karolingischen Sagenkreise, deren Zusammenhang durchweg äußerlich und locker ist! Die Phantasie des Arioste war bei den Alten, besonders bei Ovid, in die Schule gegangen — die alten Mythen treten in neuer Einkleidung wieder auf! Wer erkennt nicht in der an den Felsen geschmiedeten, dem Meerungeheuer preisgegebenen Angelika und ihrem Befreier Ruggiero die Andromeda und den Perseus wieder? Wer nicht in Orko den Polyphem, in Medor den Nisus, in der auf einsamer Insel verlassenen Olympia die Ariadne? Wieviel ist aus Lucan, Virgil, Homer, wieviel aus den nordfranzösischen Ritterepen, wieviel aus Pulci, Bojardo und andern Vorgängern entnommen! Die Originalität des Arioste besteht aber in der freiironischen, das Rittertum in Phantasterei auflösenden Auffassung. Ein Hauptmittel dieser Ironie ist die Hyperbel! Die Hyperbel des Arioste unterscheidet sich wesentlich von der naiven Hyperbel der orientalischen Poesie. Die Tapferkeit der Ritter z. B. und die Liebesinnigkeit der Frauen wurde vorzugsweise von den ritterlichen Dichtern gefeiert. Doch wenn Arioste Rüdiger und Makramant mit ihren Lanzen so hart aneinanderstoßen läßt, daß die Splitter bis in die feurigen Kreise des Himmels hineinfliegen und einige wieder angebrannt herunterfallen, wenn Bradamante so glühende Seufzer auf Rüdigers Brief haucht, daß dieser in Feuer aufgegangen wäre, wenn nicht gleich wieder ihre strömenden Thränen ihn benetzt hätten: so liegt in dieser hyperbolischen Verzerrung im Vexierspiegel der Phantasie zugleich eine freigeistige Verspottung jener für das Rittertum wesentlichen Tugenden und ihm heiligen Empfindungen! So ist das „tolle Zeug" des Meisters Ludovico, dies phantastische Schellengeläute der Phantasie, zugleich ein Grabgeläute des Rittertums.

Ernster gemeint ist die Romantik im höfisch ritterlichen Epos der Deutschen, als dessen Höhenpunkte Wolfram von Eschenbachs „Parzival" und Gottfried von Straßburgs „Tristan und Isolde" zu bezeichnen sind. Das mystische Element, das dem Sagenkreise des heiligen Graal angehört, vermag indes dem „Parzival" keine höhere, über das Abenteuerliche und rein Individuelle hinausgehende Bedeutung zu geben! Und die sündigsinnliche Liebesglut in „Tristan und Isolde" ist in ihrer reflektierenden Leichtfertigkeit von den üppigen Phantasiespielen des Ariosto zu ihrem Nachteile verschieden. Neben Glanzpunkten der Darstellung findet sich in diesen Dichtungen viel Einzelnes von ermüdender Breite, Schilderungen ohne Kraft und Poesie, äußerliche Malereien, und die einförmigen Verse mit den monoton wiederkehrenden Reimen machen einen ermüdenden Eindruck. In England verdienen Chaucers romantische Nachdichtungen und Spencers allegorisches Epos: „Fairyqueen," dessen Nachwirkungen noch bei Byron und Shelley nachzuweisen sind, unter den romantischen Epen aufgeführt zu werden. Im vorigen Jahrhundert haben die Ritterepen von Alxinger und vor allen Wielands „Oberon" das romantische Epos wieder aufzuwecken versucht, und Wielands behaglich sinnige Phantasie hat darin den Preis davongetragen. Die romantischen Dichtungen Tiecks sind in dramatischer Form geschrieben — Brentanos „Romanzen vom Rosenkranz," reich an diabolischer Genialität und an den lieblichsten Stellen, zeigen bereits eine polemische Wendung gegen die Zeit! Hiermit war die Harmlosigkeit des romantischen Epos aufgehoben, und wenn auch Ernst Schulze in seiner „Cäcilie" noch einmal seine umfangreiche Verjüngung versuchte, in der „bezauberten Rose" eine letzte duftige Blüte auf sein Grab legte, beides Dichtungen von harmloser Phantastik, so war doch sowohl „Amaranth" von Oskar von Redwitz, als auch Eichendorffs „Julian," „Robert und Guiscard" u. a. bereits mit einer so feindseligen Reaktionspolemik gegen den Geist der Gegenwart zersetzt, daß die echt romantische Heiterkeit und Unbefangenheit gänzlich verloren gegangen ist. In der That bedürfte Redwitz eines neuen Meister Ludovico, der seine Charaktere mit hyperbolischem Humor aufbliese und ausweitete, und sein Held Jungwalter, der aufdringlich predigerhafte Ritter, eines neuen Astolf, der ihm seinen Verstand in einer Flasche vom Monde herunterholte!

3. Das religiöse Epos.

Das religiöse Epos benutzt die Gestalten des Glaubens nicht als eine in die Geschicke der Menschen eingreifende Göttermaschinerie, sondern

es macht sie zu selbständigen Helden großer Dichtungen! Gehören diese Gestalten dem dogmatischen Kreise des christlichen Glaubens an, so liegt die Gefahr nahe, daß die epische Plastik verloren geht, daß an ihre Stelle verschwimmende Umrisse treten, indem die Innerlichkeit und Vergeistigung dieser Religion keine Skulpturbilder der Vorstellung duldet. Auf der andern Seite schien dem Kunstepos eine neue Volkstümlichkeit zu erblühn, indem es religiöse Stoffe wählte, welche im Herzen der Nation, im Herzen der ganzen Christenheit lebendig waren. Die große Trias der religiösen Ependichter Dante, Milton und Klopstock hat, bei aller Bedeutung ihres Genius, die erste Klippe nicht vermeiden können, aber ebenso durch die Wahl ihrer Stoffe eine tiefgreifende Volkstümlichkeit gewonnen.

Dante und Milton haben vor Klopstock voraus, daß ihre religiösen Epen zugleich eine politische Bedeutung haben, daß Dante die hervorragendsten Männer seiner Zeit vor das erhabene Tribunal seiner weltgerichtlichen Muse lud, daß Milton seinen kühnen puritanischen Rebellengeist dem höllischen Luzifer lieh. Dante hat sich in seiner „göttlichen Komödie," angeregt durch die antiken Vorbilder, die homerische und virgilische Schilderung der Unterwelt, auf welche er die Überlieferungen seines Glaubens übertrug, von allen diesen Dichtern die größte Freiheit der Phantasie bewahrt und verdankt der religiösen Vorstellung nur den jenseitigen Kosmos, den er frei mit den Gestalten seiner Einbildungskraft bevölkert.*) Die Weltgeschichte als Weltgericht in das Jenseits verlegt: das ist der Stoff seiner großartigen und unerschöpflichen Intuition in der divina commedia. Dabei war dieser große Ghibelline volkstümlich in des Wortes strengster Bedeutung! Denn gerade was ihn zum Liebling der heutigen gelehrten Analyse macht, die bis ins einzelne gehende Fülle von Gestalten, Thaten, Begebenheiten aus seiner Zeit, deren fragmentarische Chronik er in den Abgründen seiner „Hölle," wie in den lichten Himmeln des Paradieses gibt: das war ja seiner Gegenwart, für die er dichtete, durchaus vertraut, ihr ans Herz gewachsen und ohne jeden Kommentar verständlich! Seine nachahmenswerte Bedeutung für alle Zeiten besteht ja gerade in der frischen und freudigen Hingabe an seine Zeit, von der er freilich auch die Mystik, den Scholastizismus und die Liebe für symbolisierende Darstellung mit überkam! Die sinnliche und lebensvolle Plastik des Katholizismus tritt

*) Schon vor Dante hat sich die mittelalterliche Phantasie in dichterischer Ausmalung des Jenseits versucht. Wir erinnern an Bonaventuras „Diaeta salutis" (Reichstag des Heils), in welcher der Hof Christi und der Maria sehr ritterlich mit allen Hofämtern ausgemalt wird; ferner an das Gedicht des Franziskaners Jakomino da Verona über das himmlische Jerusalem und höllische Babylon.

am kräftigsten in dem „Inferno" hervor! Hier ist Größe der Anschauungen, eine architektonische Klarheit, welche den Grundriß des höllischen Trichters nirgends aus den Augen verliert, sondern ihn bis in jeden einzelnen Abgrund mit Treue und Genauigkeit ausführt; hier ist eine Meisterschaft der Zeichnung mit großen, bestimmten, sichern Zügen; hier eine Fülle ergreifendster Schilderungen von dem süßen Liebesgeflüster einer Francesca da Rimini bis zu Ugolinos Hungertod; hier eine erstaunenswerte Erfindungskraft in bezug auf das gigantische Marterzeug in dieser Folterkammer der Menschheit! Im „Purgatorio" tritt an die Stelle der gewaltigen Plastik eine sanftere Malerei, welche im „Paradiso" von einem ätherisch-scholastischen Hymnenschwung abgelöst wird, von einem vorwiegend musikalischen Element!

Milton und Klopstock legten von Hause aus ihrer Phantasie Fesseln an, indem sie aus dem alten und neuen Testament Stoffe entnahmen, die für den Glauben einen so festen und unerschütterlichen Inhalt haben, wie keine profane Überlieferung. Die dichterische Erfindung war daher auf einen kleinen Kreis beschränkt und mußte selbst mit vorsichtiger Schonung des heiligen Inhalts zu Werke gehn. Miltons großer Genius dichtete in die Überlieferung des alten Testaments einen tiefen Sinn hinein, welcher dem Bewußtsein seiner Zeit angehörte! Als Puritaner fand er im Akt sinnlicher Liebe die Ursünde der Menschheit; diese Ursünde ist das Motiv des „verlorenen Paradieses." In Adam und Eva schilderte er die typischen Urmenschen, sein „Paradies" ist eine reizende Idyllik landschaftlicher Natur. Der epische Kampf aber spielt zwischen Himmel und Hölle, die hier in ihrem polaren energisch bewegten Gegensatz geschildert werden. Der Fürst dieser Hölle, Luzifer, der Urahn des Byronschen und Shelleyschen skeptischen Teufel, ist weder ein Dantesches inkarniertes Ungetüm, noch ein lustiger Volksteufel; er ist der Urprotestant, dem Himmel und Hölle gleichgültig, weil der Geist seinen Himmel und seine Hölle in sich selbst trägt! Die ewige Rebellion des freien Gedankens gegen die Autorität ist der religiös-philosophische Gegensatz in Miltons „lost paradise," das reich ist an oft bizarren, oft aber überaus anmutigen und schönen Schilderungen! Wenn in ihm, neben dem Gedankenvollen, das Malerische überwiegt, so in Klopstocks „Messiade" das Musikalische, ein theologischer Schwung aus voller Brust, ein Hymnen- und Oratorienstil mit oft erhabenen, oft gedankenleeren Anläufen. Die Umdichtung der alten Evangelien-Harmonien im Element einer neuen, antikbiblischen Form und durch einen schwunghaften Genius mußte für unsere litterarische Entwickelung epochemachend

ſein, erreichte aber bei weitem nicht die plaſtiſche Größe des Danteſchen Inferno, die Gedankenhoheit des Miltonſchen Paradieſes.

In Dante und Milton iſt der religiöſe Stoff philoſophiſch erfaßt — noch mehr wird unſere Gegenwart das religiöſe Epos in das philoſophiſche verwandeln. Byrons Myſterien, Goethes „Fauſt“ und andere hier einſchlagende Dichtungen haben zwar keine ſtrenge, ſondern, wie ſchon Dantes divina commedia, eine über die Gattungen übergreifende Kunſtform. Doch läßt ſie die dialogiſierte Einkleidung, die Nachahmung der alten Myſterien, Moralitäten und Volksſchauſpiele der dramatiſchen Dichtung einreihen. Dagegen dürfte Julius Moſens „Ahasver,“ welchem ſich neuerdings der „Ahasver“ von Iſidor Heller anſchließt, beweiſen, daß ein religiös-philoſophiſches Epos in ſtrenger Form auch für unſere Zeit noch zu dichten iſt; ja es ſcheint uns zweifellos, daß die plaſtiſche Form des Epos, die auch ein geiſtiges Univerſum zu ſpiegeln vermag, ſich beſſer für religiös-philoſophiſche Dichtungen eignet, als die dramatiſche, indem der Dialog nicht die Breite und Fülle einer univerſellen Darſtellung erſetzen kann. Hier iſt noch Parnys „la guerre de Dieux“ zu erwähnen mit dem Kampf der verſchiedenen Mythologien. Odin erſcheint mit ſeinen Untergottheiten; auch enthält die Dichtung eine Parodie der ſieben Sakramente.

4. Das komiſche Epos.

Wie für das Erhabene, iſt die epiſche Darſtellungsweiſe auch für das Komiſche geeignet, das die Breite der Sinnlichkeit liebt. Das Komiſche kann geradezu als Parodie des Erhabenen auftreten: ſo parodierte der „Froſchmäuſekrieg“ den Homeriſchen Stil überhaupt, die traveſtierte Äneis Blumauers den Virgil mit kritiſchem Scharfblick für ſeine Schwächen, die „pucelle“ von Voltaire die Romantik der heroiſchen Jungfrauen, und trotz alles Cynismus iſt dieſe Dichtung mit größerer Plaſtik ausgeſtattet, als ſeine „Henriade“ bietet. Dieſe „pucelle“ iſt die keckſte und genialſte Parodie des romantiſchen Heroismus; ihre ſchlagendſte Vignette iſt die Jungfrau, welche die heiligen Lilien der Bourbons auf den cu des ſchlafenden Pagen ſchreibt. Hermaphrodix, der unerſättliche Zwitter, parodiert die Armiden und andere ſinnliche Zauberinnen; der heilige Eſel, auf dem die Jungfrau reitet, die himmliſchen Roſſe und der fürſorgliche Saint-Denis die epiſche Providenz.

Dann kann aber das komiſche Epos ſelbſtändig einen Stoff aus unſerem Leben behandeln. Auch hier kann eine parodierende Auffaſſung zu Grunde liegen, indem der Epiker ein ganz unbedeutendes Objekt mit allem Aufwande epiſcher Erhabenheit, Anrufung der Muſen, Götter-

maschinerie u. dgl. m. behandelt. Ein solcher parodierender Ton geht durch die komischen Epen von Zachariä. So wird der Anruf der Muse parodiert:

Singe, Muse, den Unfall von einer verwegenen Gräfin,
Die es gewagt, neptunische Rosse mit männlichem Muthe
Zu regieren, vom Phaëton aber, obgleich nicht beschädigt,
In den See gestürzt, den jetzt noch ihr Name verewigt.
Die du den Dichter beseelst, der bald die Schlachten der Mäuse
Über die Erde trompetet und bald die Locken Belindens
Unter die Sterne versetzt; begeistre mich, komische Muse!
Oder du, noch mächt'ger wie sie, du meine Seline!

Zachariä, Phaëton.

Den Helden singt mein Lied, den Degen, Mut und Schlacht
In Jena fürchterlich, in Leipzig frech gemacht ....
Wirf einen Blick auf mich, du Göttin Schlägerei,
Damit mein Heldenlied des Helden würdig sei!
Laß in dein Heiligtum die scheue Muse sehn.

Zachariä, Renommist.

Von Zwietracht, Zank und Haß und unerhörten Dingen,
Von einem Schnupftuch soll die Heldenmuse singen.
Die wahre Mus' ist fern, die mich begeistern kann.
Wer soll die Muse sein? Dich, Doris, ruf ich an.

Zachariä, Schnupftuch.

What dire offence from amorous causes springs,
What mighty contests rise from trivial things,
I sing — this verse to Caryl, Muse, is due:
This verse Belinda may vouchsafe to view:
Slight is the subject, but not so the praise,
If she inspire and he approve my lays.

Pope, the rape of the lock.

Ebenso geht die Parodie durch die Dichtungen durch. So parodiert Zachariä den Homerischen weitläufigen Schwur des Achilles bei seinem Szepter (Ilias I.), indem er seinen Grafen Holm schwören läßt:

Bei meinem größten Schwur, bei dieser bunten Mütze,
Die meine Mutter mir mit hoher Hand gestrickt
Aus Wolle, die ein Baum aus Spanien uns schickt;
Sie sendet den Gewinn in weitentlegne Länder;
Der Weber webt aus ihr Kattun und bunte Bänder;
Entehrt verdorrt der Stamm, dem man den Schmuck geraubt
Und Mützen werden draus für unser hohes Haupt;
Bei dieser schwör' ich dir, daß ich Belinden hasse,
Und nun auf immerdar sie und ihr Haus verlasse.

Zachariä, Schnupftuch I.

Doch gewinnt hier die Komik durch eine ſcherzhafte Phantaſtik und ſcharfe ſchlagende Satire eine ſelbſtändige Bedeutung. Hierher gehören einige in ihrer Art vortreffliche Dichtungen der vorigen Jahrhunderte: Taſſonis „geraubter Waſſereimer," Butlers „Hudibras," Boileaus „Kirchenpult," Popes „Lockenraub" und „Dunciade," Zachariäs „Renommiſt," „Schnupftuch" u. ſ. w. Die allegoriſchen Maſchinen, wie z. B. Boileaus Zwietracht, Nacht und Trägheit, ſind hier beſſer als in der „Henriade" an ihrem Platze. Wir erinnern an Popes reizende neckiſche Sylphen, an die ausgezeichnete Schilderung der Göttin „Langeweile" in Zachariäs „Schnupftuch," an deſſen Pudergott „Zephis" in den „Verwandlungen," an den Thron der Narrheit (dulness) in Popes „Dunciade." Sehr poetiſch iſt der Sylphe Ariel im „Lockenraub," welcher den Schutz ſeiner „Belinde" einer Zephyretta, Brillante, Momentilla und Criſpiſſa anvertraut:

To fifty chosen Sylphs of special note
We trust th'important charge, the petticoat —

Eben ſo reizend ſind die L'hombrekarten perſonifiziert:

Spadillio, first, unconquerable lord,
Let off two captive trumps, and swept the board
As many more, Manillio forc'd to yield
And march'd, a victor from the verdant field.
Him Basto follow'd, out his fate more hard
Gain'd but one trump and one plebeian card.

Zachariä allegoriſiert „die Nacht:"

Die braune Königin der ſchlummernden Natur,
Die durch die ſchwere Luft mit ſtiller Hofſtatt fuhr,
Die Nacht, der Schuldner Troſt, der Liebenden Vertraute.
(Schnupftuch.)

Zachariäs „Murner in der Hölle" parodiert die epiſchen Höllenfahrten von Virgil bis Dante. Komiſch wirkt in dieſem Epos auch das großartige epiſche Gleichnis. So wird im „Schnupftuch" der in den Schrank geſperrte Sylphe mit dem zur Hölle fahrenden Fauſt ſchwunghaft verglichen. So heißt es von Liſette:

Sie warf auf den Leichnam des Katers,
Den ſie ſo ſehr im Leben gehaßt, zufriedene Blicke.
Alſo ſchauet der würgende Sieger zufrieden in's Schlachtfeld,
Weidet die Augen am Blut der Erſchlag'nen; die wiehernden Roſſe
Tragen ihn hoch auf Leichnamen her. — Indem die Poſaune
Siegender Heerſcharen um ihn ertönt, ſo dünkt er ein Gott ſich.
Zachariä, Murner in der Hölle.

Dies Gedicht und der „Phaëton" sind in Hexametern geschrieben; der „Renommist," „Verwandlungen" und das „Schnupftuch" in gereimten Alexandrinern, wie die Gedichte von Voltaire und Boileau, Popes „Dunciade" und „Lockenraub" in gereimten Fünffüßlern. Am geeignetsten erscheint uns die freibewegliche, wechselreiche Oberonsstrophe, die Zachariä in seinem Fragment: „Hercynia" anzuwenden versucht hat, oder der Freiligrathsche Alexandrinervers.

Überhaupt verdient dies komische Epos in der Gegenwart wieder angebaut zu werden. Überall in der Poetik ist es unser Bestreben, auf ältere Formen hinzuweisen, die, längere Zeit vernachlässigt und scheinbar veraltet, nur des schöpferischen Talentes harren, welches den Geist der Gegenwart in sie hineinbannt; überall betonen wir wieder die strengere Kunstform für den jugendlich modernen Geist, der seine jungdeutsche Genialität endlich einmal ausschäumen muß in der fragmentarisch-novellistischen Feuilletonprosa, um auf allen Gebieten eine klassische Sicherheit und Formenschönheit zu erringen. Kleinere komische Epen nach Popes und Boileaus Muster sind für ein graziös-modernes, an der feinen Eleganz des neufranzösischen Feuilletonstiles herangebildetes Talent gewiß eine willkommene Dichtform, die sich durch die humoristische Novellette nicht ersetzen läßt. Denn das ideale Element, das einmal in der rhythmischen Form und im Reim liegt, läßt sich durchaus nicht als gleichgültig veranschlagen; es trägt auch die komische Muse, gibt ihr einen heiter phantastischen Schwung und ihren gelungenen Wendungen eine dem Gedächtnisse der Nation sich einprägende Form. Auf der andern Seite werden solche mehr plastische Formen dazu dienen, unsere komische Muse von der stereotypen Heineschen Manier zu befreien, an welcher sie krankt. In Otto Roquettes „Waldmeisters Brautfahrt" liegt ein ansprechender Versuch in dieser Gattung vor. In neuester Zeit ist, zum Teil wohl infolge der Anregungen der „Poetik," das Genre mehrfach mit Glück von Ernst Eckstein („Schach dem König," „Stumme von Sevilla"), Adolf Friedrich Graf von Schack („Durch alle Wetter"), Hermann Oelschläger („Novellen") u. a. angebaut worden. Der Verfasser selbst hat in seinem „König Pharao" versucht, auch wieder eine komische Mythologie nach dem Vorgang des vorigen Jahrhunderts in Anwendung zu bringen.

Das größere satirische Tierepos, das im wesentlichen allegorisch ist, indem in ihm die Tiere als personifizierte Eigenschaften auftreten, hat im alten „Reinecke Fuchs" sein klassisches Muster, das Goethe, Glaßbrenner u. a. in verschiedener Weise zu modernisieren suchten. Über diese feststehenden Typen wird eine neuere Erfindung nicht hinausgehen

können, wenn auch Heines „Atta Troll" eine geistreiche Variation auf das alte Thema ist.

Als Gipfelpunkt des komischen Epos bezeichnen wir das humoristische, das ebenso in der derb-volkstümlichen Holzschnittmanier der „Jobsiade," wie als genialer Welt- und Lebensspiegel in Byrons „Don Juan" seine Muster findet. Hier kann auch die ernstere epische Muse ihren ganzen dichterischen Reichtum entfalten; hier kann ein großer Genius, ohne in die Blasiertheit des weltmüden Lords zu verfallen, ein echt modernes Weltepos dichten, das künstlerischen Wert und Volkstümlichkeit vereinigt. Das Burlesk-Joviale, wie es in Glaßbrenners „verkehrter Welt" hervortritt, hat indes ebenfalls sein gutes Recht.

Vierter Abschnitt.

Die dichterische Erzählung.

Durch die Auflösung des Kunstepos, dessen Wiedergeburt in strenger Form wir nicht nur für möglich, sondern auch für wünschenswert halten, entstanden in neuer Zeit zwei beliebte epische Formen: die poetische Erzählung, in welcher die Totalität des epischen Weltbildes aufgegeben wurde, um ein einzelnes Ereignis mit dichterischer Kunst, die aber meistens ins Lyrische übergreift, auszumalen, und der Roman, in welchem die Totalität des Weltbildes festgehalten, die künstlerische Form aber in die Breite der Prosa verflacht wurde. Beide Formen gingen indes auch dem großen Epos zur Seite! Die Erzählung ist die selbständig losgelöste epische Episode und als solche des epischen Geistes und Stils teilhaft. Dennoch hat die neuere Zeit, die sie mit großer Vorliebe gepflegt, das Lyrische in aller Fülle mit in sie aufgenommen, während das Didaktische schon von den Griechen und Römern mit ihr verschmolzen wurde. Wir wollen ihre Formen in aller Kürze betrachten.

1. Die streng epische Erzählung.

Die Idylle (εἰδυλλιον, kleines Bild) vertritt vorzugsweise diese Gattung in allen Zeitaltern. Einfachheit der Handlung, plastische Wahrheit der Darstellung sind ihr ebenso wesentlich, wie jene arkadische Beseeligung, die aus der unbefangenen Einheit der Natur und Kultur hervorgeht. In der vollkommenen Harmlosigkeit der Existenz besteht der ganze Reiz der Idylle. Wohl sind Konflikte nicht ausgeschlossen, aber sie dürfen nicht den Rahmen

des Genrebildes sprengen. Deshalb sind die meisten modernen „Dorfgeschichten" keine Idyllen, weil sie Konflikte einer ausgebildeten Kulturwelt, Konflikte juristischer und konfessioneller Art, rohe, wüste Leidenschaften u. dgl. m. mit in ihren Kreis hinübernehmen. Der frische Duft der Ackerfurche allein kann den arkadischen Hauch nicht ersetzen. Es fehlt das Vollglück, die Harmonie innerhalb enger Schranken! Eher verträgt die Idylle einen leisen komischen Anstrich — man denke z. B. an den verliebten Alten Ägon in Theokrits „Rinderhirten." Reizende humoristische Prosaidyllen von der größten geistigen Tiefe, deren diese Form fähig ist, hat Jean Paul geschrieben. Auch einzelne Genrebilder aus Auerbachs ersten Dorfgeschichten sind treffliche idyllische Burlesken. Das arkadische Vollglück der Idylle darf indes nicht in die klare Empfindung ihrer Helden gelegt werden, sondern nur wie ein leiser Hauch epischer Stimmung um das plastische Bild zittern. Wir selbst empfinden uns in jene objektiven Situationsbilder hinein, und der Kontrast einer einfach kindlichen Welt, die sie darstellen, mit den verwickelten Verhältnissen, in denen wir uns bewegen, kann in uns eine elegische Rührung hervorrufen. Geßner griff hierin fehl, indem er seinem Helden eine geschmückte Sentimentalität ankränkelte, welche an die arkadischen Komödien des Hofes von Trianon erinnert. Die neue Idylle braucht sich nicht, wie Theokrit, Bion, Moschus, Virgil, auf das ländliche Leben der Fischer, Schnitter, Hirten zu beschränken, um so mehr, als dies Thema durch die Pegnitzschäferdichtungen und Geßner bis zu widerwärtiger Unnatur ausgebeutet worden ist; alle einfachen Lebensverhältnisse sind einer idyllischen Behandlung fähig, und selbst die geistige Bildung ist nicht ausgeschlossen, sobald sie nur als fest, konservativ, fertig auftritt, ohne Kampf, Gährung, Zerrissenheit. So hat Voß in seiner „Luise," einer von frischer und gesunder Landluft durchwehten norddeutschen Idylle, die Poesie eines ländlichen Pfarrhauses dargestellt; hier fehlt nicht die Zeitung und der kunstvoll bereitete Kaffee und die geistliche Weisheit; doch bleiben die Zustände einfach, nur angeflogen von der Kultur. Noch kunstvoller läßt Goethe in seinem idyllischen Musterepos: „Hermann und Dorothea" nur Naturelemente walten, frische Rheinluft und selbstgezogenen Rheinwein; aber der Pfarrer und Apotheker sind, trotz ihrer gelehrten Bildung, echte Helden der Idylle. Jean Pauls Schulmeister Wuz und Fibel können für Muster solcher Helden gelten. Der landschaftliche Hintergrund ist schon von Theokrit und Virgil mit Meisterschaft dargestellt worden. Der frische, freie Duft, der über der Landschaft schwebt, gehört mit zum Zauber der Idylle; doch bleibt die Landschaft nicht tote

Szenerie, sie hat Beziehung auf den Menschen. So z. B. in Virgils erster Ekloge:

O glückseliger Greis, hier zwischen vertraulichen Bächen
Und an heiligen Quellen erfrischt dich schattige Kühlung,
Wo der Zaun hinab an benachbarter Grenze des Feldes
Stets hybläische Bienen in Weidenblüte bewirtet,
Wiegt ein leises Gesummse dich oft in gemächlichen Schlummer:
Hier am hangenden Fels singt hoch in die Lüfte der Winzer,
Während indes dein Liebling, die heitere Taube des Waldes,
Rastlos girrt, und die Turtel vom luftigen Wipfel der Ulme.
(Nach Voß.)

Die Naturumgebung bei Voß ist eine bäuerliche Feld- und Gartenprosa; bei Geßner sind es gemalte Kulissen ohne den geringsten Schweizer Berg- und Mattenduft! Dagegen schwebt die Poesie des Rheinthales, ohne alle Aufdringlichkeit, reizvoll über Goethes „Hermann und Dorothea," eine Magie, welche Wolfgang Müller in seiner „Maikönigin," trotz breiter ausgeführter Schilderung, nicht zu erreichen vermochte. Die Dorfnovelle hat in neuer Zeit den idyllischen Hexameter verdrängt. Ein Versuch Moritz Hartmanns in „Adam und Eva," ihn wieder einzuführen, hat wenig Anklang gefunden, vielleicht weil zu viele Elemente moderner Bildung und Reflexion z. B. Betrachtungen über Humboldts Kosmos mit in die Waldeinsamkeit hinübergenommen waren; doch verdient er schon als künstlerische Reaktion gegen die immer seichter werdende Prosa der Dorfgeschichten Beachtung. Auch Alfred Tennysons gefälligste Dichtung „Enoch Arden" kann man hierher rechnen: sie fesselt weniger durch die Schicksalswendung am Schluß, als durch ihre idyllischen Züge, die vortreffliche Zeichnung englischen Lebens und Nationalcharakters. Daß eine englische Idylle Seeluft atmet, ist wohl selbstverständlich.

2. Die didaktisch-epische Erzählung.

Diese Erzählung ist sich nicht Selbstzweck; sie stellt eine Moral, eine Weisheitslehre in anschaulichen Bildern dar. Ton und Stil sind episch; aber das Lehrhafte liegt zu Grunde. Die epische Unbefangenheit wird einer darzustellenden Bedeutung geopfert. Wir können zwei Hauptarten unterscheiden:

a) Die Fabel.

Die Fabel ist die erdichtete Geschichte eines besondern Falls, in welchem wir anschauend eine allgemeine Wahrheit erkennen. Der größte Teil der Fabeln hat Tiere zu handelnden Personen, weil die Tiere wegen

der allgemein bekannten Bestimmtheit ihrer Charaktere für die Zwecke des Fabeldichters am bequemsten sind. Die Schranken ihrer Natur werden zwar insofern erweitert, als man ihnen Sprache und vernünftige Ansichten leiht; aber ihr wesentlicher Charakter darf nicht verändert werden. Der Fabeldichter darf das Schaf nicht verwegen, den Wolf nicht sanftmütig, den Esel nicht feurig vorstellen. Die Fabel ist naiv; sie stellt ihre Geschichte weder als eine Allegorie, noch als ein Wunder dar, sondern als eine Wirklichkeit, die sich in einer Zeit zugetragen, in welcher die Voraussetzungen des Fabeldichters selbstverständliche Geltung hatten. Die Moral der Fabel ist entweder in ihr latent, oder sie kann noch besonders am Anfange oder Schlusse ausgesprochen werden. Wir können die Fabel einteilen in die epigrammatische, die Fabel des Aesop, und in die humoristische, die Fabel des Lafontaine. Die erste gibt in der Darstellung des besondern Falles nichts, als was zur Anschauung des allgemeinen Satzes gehört; sie ist präzis und von lapidarischer Kürze. Ihrer objektiven Haltung steht die subjektive der zweiten entgegen, welche mit heiterer Geschwätzigkeit hin und her schweifende Arabesken um den Rahmen der Geschichte flicht. Lessings scharfer Verstand, der immer nur auf den Kern dringt, hält die erste für allein berechtigt; doch kann sich die freispielende und scherzende Phantasie mit gleichem Rechte des Fabelstoffes bemächtigen. Die metrische Form und der Reim geben der Fabel sowohl pointierten Abschluß, als auch lapidarische Haltung — und wenn Lessing seine Fabeln in Prosa schrieb, so mag für ihn seine eigene Entschuldigung gelten: er habe die Versifikation nie so in seiner Gewalt gehabt, daß er hätte auf keine Weise besorgen dürfen, das Silbenmaß und der Reim werde hier und da den Meister über ihn spielen.

Wir erwähnen als Fabeldichter den Griechen Äsop, den Römer Phädrus, den Indier Bidpai, den Araber Lokman, den Engländer Gay, den Franzosen Lafontaine, der den Konversationston des Salons auf das Tierreich übertrug. Epigrammatischer war Arnault in seinen „Fabeln." Von älteren deutschen Fabeldichtern ist Stricker, Boner, Burkard Waldis anzuführen. Gellert war weitschweifig wie Lafontaine, aber in seiner Redseligkeit mehr doktrinär als humoristisch; kürzer waren Pfeffel, Gleim und besonders Lichtwer und Lessing. In neuer Zeit ist die Fabel wenig angebaut worden, obschon auch sie Pflege und moderne Verjüngung verdient: nur der Schweizer Fröhlich verdient Erwähnung, sowie neuerdings die Versuche Julius Sturms zu einer zeitgemäßen Wiedergeburt der Tierfabel.

b) Die Parabel.

Die Parabel stellt ebenfalls wie die Fabel einen allgemeinen Satz in der Form eines besonderen Falles dar; aber für die Fabel ist dieser Fall Wirklichkeit, für die Parabel Möglichkeit, für die Fabel Geschichte, für die Parabel Beispiel. Die Parabel wählt daher in der Regel alltägliche menschliche Handlungen, die nicht einmal geschehn sind, sondern immer wieder geschehn. Der Säemann z. B., der seinen Samen ausstreut, ist kein bestimmtes Porträt; er vertritt nur die Millionen Ackersleute der Erde. Die Parabel veranschaulicht in der Regel eine volkstümliche Wahrheit an einem volkstümlichen Beispiele. Deshalb muß sie durchsichtig sein — der Sinn muß von Anfang an durch die kryſtallklare Darstellung der Thatsache hindurchschimmern. Die schönsten Parabeln enthält das neue Testament. Die Herderschen „Paramythien" sind mythische Parabeln, in denen der besondere Fall, das Beispiel, einem alten oder neu umgedichteten Mythos angehört. Einige scherzhafte Parabeln hat Goethe gedichtet.

3. Die lyrisch-epische Erzählung.

Wir haben bereits bei der Darstellung der Lyrik die Ballade erwähnt, als das epische Lied, das ein Erlebnis oder Begebnis ganz in Empfindung auflöst. Ihr gegenüber tritt die Romanze als die lyrische Erzählung, in welcher die Begebenheit als solche in den Vordergrund tritt und nur die lyrische, aber nicht liederartige, sondern farbensatte Behandlung mit der epischen wechselt. Bei größerem Umfange wird die „Romanze" zum erzählenden Gedichte, zu welchem schon ein Romanzencyklus den Weg bahnt. Mit diesen erzählenden Gedichten ist heutzutage der litterarische Markt überflutet; sie sind die Lieblingsform der Gegenwart, da sie einen reichen Wechsel von Schilderungen, Reflexionen und Empfindungen verstatten.

Schillers „Balladen," wie: „der Kampf mit dem Drachen," „die Kraniche des Ibykus," „die Bürgschaft," vertreten aufs klarste den modernen Romanzenstil; auch die Balladen Bürgers gehören, trotz ihres volkstümlichen Stiles und oft gespenstigen Inhaltes, hierher; ebenso Goethes „Braut von Korinth," „des Sängers Fluch" von Uhland, viele Balladen von Körner, Kerner, Schwab, Pfizer, Chamisso, Thomas Moore, Puschkin, von Heine im „Romanzero" u. a. Die liederartige Ballade ist eine Seltenheit — die Romanze und das erzählende Gedicht hat sie verdrängt.

In der freien Mischung des Epischen und Lyrischen muß dennoch eine bestimmte Gesetzmäßigkeit walten, das Vorwiegen des epischen Elementes

gesichert sein. Wiegt die Lyrik vor: so werden wir einen Reichtum glänzender Einzelheiten, stimmungsvoller Schilderungen, geistvoller Reflexionen erhalten; aber die fortgehende Handlung wird durch die beständigen Eingriffe des Subjekts zur Unzeit unterbrochen werden; wir vergessen über dem Dichter die Begebenheit, die er darstellt. Schillers Romanzen enthalten glänzende Beispiele einer streng-epischen Darstellung: wir erinnern nur an den „Kampf mit dem Drachen" selbst, an den Umgang des tragischen Chors in den „Kranichen des Ibykus," an „Fridolins Gang nach dem Eisenhammer." Dagegen wiegt in Byrons erzählenden Gedichten: „Braut von Abydos," „der Korsar," „der Giaur" der subjektive Schwung des Dichters vor, welcher Handlung und Charaktere in das Element seiner eigenen leidenschaftlichen Stimmung untertaucht. Da diese Stimmung bei Byron selbst ebensoviel Größe wie Tiefe hat, so war sein Vorbild verführerisch für die episch-lyrische Dichtung der Gegenwart. Der Stoff der Erzählung erschien als gleichgültig — man konnte ja jedem ein glänzendes Kolorit geben, in jedem die Fülle der eigenen Seele niederlegen. Thomas Moores „Lalla Rookh" hatte orientalische, farbenschimmernde Erzählungen im Gefolge! Das exotische Element begann in dieser Form eine große Rolle zu spielen. Die transatlantische Welt wurde von Longfellow („Evangeline," „Hiawatha," „the courtship of Miles Standish") und noch mehr in der deutschen Dichtung von Böttger, Strodtmann u. a. verherrlicht. Bodenstedts „Ada" schildert uns Natur, Leben, Volkssitte und Kampf im Kaukasus, die „Maja" des Verfassers das indische Kultur-, Natur- und Gedankenleben, Puschkin altrussisches Leben und die Tartarenreminiszenzen der Krim, Karl Beck im „Janko" ungarische Volkssitten, während Annette von Droste-Hülshoff in ihren erzählenden Gedichten das einheimische Kolorit der westfälischen Eichenkämpe und Sumpfmoore festhielt. Walter Scott in seinen dichterischen Erzählungen, „Jungfrau vom See" u. a., in denen der epische Ton außerordentlich glücklich getroffen ist, verherrlichte die schottischen Hochlande. So schien das Kolorit auf der einen Seite zur Hauptsache zu werden, während auf der andern nach Byrons Vorbild die subjektive Wendung, die Begeisterung für die Reform, für den Fortschritt der Menschheit z. B. in Lenaus „Albigensern" und „Savonarola" die dichterische Erzählung mit einem geistigen Pathos erfüllte! Es gibt kaum einen Ton, der von ihr in neuester Zeit nicht angeschlagen worden wäre. Die lyrisch-epische Erzählung ist der Modeartikel des Tages geworden.

Eine eigentümliche Art der poetischen Erzählung ist die lyrische

Historie, wie man sie nach der Analogie der dramatischen nennen könnte, das geschichtliche Porträt und Tableau, das oft sogar die Form des Monologs annehmen kann. Oft begnügt es sich mit der dichterischen Beleuchtung; es fehlt der Faden fortgehender Handlung. Hierher gehören viele Gedichte von Emanuel Geibel, von Wilhelm Jensen, von Felix Dahn, welcher eine unerschöpfliche Gestaltengalerie aus Altertum und Mittelalter, besonders aus der nordischen Welt in seinen Gedichtsammlungen zur Schau stellt. Die poetischen Erzählungen von Graf Adolf Friedrich von Schack dagegen sind freierfundene Romane in Versen, die sich von Paul Heyses feinsinnigen, aber oft etwas leblosen „Novellen in Versen" durch ihren Schwung, ihre Lebens- und Gefühlsnüancen und die darin ausgeprägte Begeisterung für die Gedanken der Neuzeit unterscheiden. Alfred Tennysons „Oenone" und „Ulysses" sind antike Lebensbilder wie Geibels „Nausika". Die Königsidyllen des englischen poeta laureatus sind Liebesgeschichten auf romantischem Hintergrunde. In Swinburnes poetischen Erzählungen herrscht wie in „Anactoria" der Geschmack am Üppiggrausamen vor, eine Liebesmüdigkeit in „Dolores," Byronsche Skepsis in „Félise." Robert Browning huldigt in seinen Erzählungen wie „der Ring" und „das Buch", einem oft in wunderlichen Schilderungen sich gefallenden Tiefsinn.

Es ist keine Frage, daß sich das „romantische Epos" in solche Erzählungen auflösen läßt; daß wir schon Ovid ebenso an dieser Stelle hätten anführen können, daß besonders die ritterlich höfische Epik des Parzival, Titurel, Tristan, Lohengrin hierher gerechnet werden kann. Schon im Mittelalter ging diesen größeren Epen die kleinere Erzählung zur Seite. Der Cid selbst ist nur ein Cyklus von Romanzen. Doch tritt in allen diesen Schöpfungen das Lyrische mehr zurück, als in der modernen poetischen Erzählung, die auf eine Erschlaffung der Gattungsunterschiede hinzudeuten scheint. Wir haben schon einmal darauf hingewiesen, daß die schärfere Herausbildung des episch-plastischen Stiles für die poetische Erzählung das nächste Stadium des künstlerischen Fortschrittes bezeichnen wird, und daß die Lyrik sich in dieser Pseudoepik, wie im Drama, auf jene Stellen beschränken muß, wo die Handlung selbst Stoffe der Empfindung berührt, wie z. B. in der Darstellung der Liebe. Sonst bleibt die poetische Erzählung zwitterhaft, herüber- und hinüberschillernd und schielend; das subjektive Pathos zersetzt die historische Plastik; die eigentliche Begebenheit wird chronikartig erzählt und diese Chronik überwuchert von lyrischen Arabesken, die selbst wieder kein fertiges Bild geben können: kurz, wir erhalten statt eines Kunstwerkes eine fashionable Miniatur-

ausgabe, wo epische Dürre und lyrische Fülle zur Unzeit sich ablösen, die That lyrisch besungen, die Liebe episch beschrieben wird und der glatte Firnis einer gebildeten Sprache, „die für den Dichter dichtet und denkt," vergebens den klaffenden Spalt zu verdecken sucht, der die verschiedenartigen prinziplos zusammengeschweißten Dichtformen trennt.

Fünfter Abschnitt.

Der Roman und die Novelle.

Der Roman wird das Epos der Neuzeit genannt, weil er, wie das Volksepos, ein umfassendes Kulturgemälde des Jahrhunderts gibt! Da aber die Kultur unseres Jahrhunderts durch eine große Kluft von den Zuständen des heroischen und patriarchalischen Zeitalters geschieden ist, da die Sonderung der Stände und Beschäftigungen, die Vervollkommnung und Vereinzelung der Technik, die verwickelte Organisation des Staatslebens, die Ausbreitung der Interessen des Handels und Verkehrs über die ganze Erde, die Vielseitigkeit der geistigen Richtungen, die Leidenschaftlichkeit der Tendenzen auf religiösem, politischem und sozialem Gebiet unsere Kultur in die Breite und Tiefe entwickelt und nach allen Seiten hin in schwierige Probleme verstrickt haben: so erscheint die alte Kunstform des Epos, deren wesentliche Voraussetzung eine leicht zu überschauende Einfachheit der Zustände ist, nicht nach allen Seiten hin genügend, ein großes und ganzes Gemälde der Zeit zu entrollen, und es muß an seine Stelle eine geräumige und bequeme Form treten, welche auch die realistische Prosa der verwickeltsten Kulturverhältnisse in sich aufzunehmen und wiederzuspiegeln fähig ist. Der Roman, das moderne Epos in Prosa, das sich nur an die allgemeinsten Gesetze des epischen Stiles bindet und sonst die größten Freiheiten der Auffassung und Behandlung verträgt, ist daher ein willkommener Ersatz für die alte Volksepopöe! Wir haben indes schon früher erwähnt, daß wir seine ausschließliche Berechtigung für die epische Darstellung des Kulturlebens der Gegenwart nicht anerkennen; daß wir ein modernes rhythmisches, kunstgeadeltes Epos im strengeren Stil für möglich halten, in welchem zwar unsere Kultur nicht erschöpfend bis in ihre Einzelheiten, aber doch in ihren Höhenpunkten, in ihren wesentlichen Zügen genugsam dargestellt wird, um der Nachwelt ein dichterisch markiertes Gemälde unseres Jahrhunderts zu hinterlassen. Es bedarf nur eines großen Genius und eines kühnen Griffes zum thatsächlichen Beweise unserer

Ansicht. Was aber ein Kulturgemälde der Vergangenheit betrifft, so werden wir stets dem historischen Epos den Vorzug vor dem historischen Roman erteilen.

Wir wollen nun sehen, was dem Roman mit dem Epos gemeinsam ist, und was beide von einander unterscheidet. Das Epos entrollt sein Kulturgemälde, indem es meistens einen Völkerkampf darstellt; der Roman hält sich an ein individuelles Erlebnis! Das Epos wählt zu seinen Helden hervorragende Charaktere, geschichtlich gefeierte Namen; der Roman vermeidet sie und sucht das Weltbild, das er darstellt, an das Geschick erfundener Helden zu knüpfen. Dies hängt damit zusammen, daß der epische Dichter das naive Organ seines Volkes ist, der Romandichter dagegen sein Werk mit dem vollen Bewußtsein einer frei erfindenden Phantasie schafft. Wenn er in der Darstellung der äußern Welt den Regeln des epischen Stiles folgt: so darf er dagegen auf die inneren Entwickelungen, auf die Dialektik der Empfindungen, auf die Geheimnisse des Seelenlebens, auf die Magie und wechselnde Beleuchtung der Gedankenwelt eine sinnige, eingehende Betrachtung wenden: die psychologische Malerei ist bis zu mikroskopischer Ausführung verstattet. Die Würde und Erhabenheit des heroischen Epos kann der Roman nicht erreichen; dagegen darf er von einer größeren pathologischen Wärme durchdrungen sein und an geeigneter Stelle selbst den Pulsschlag einer lyrischen Phantasie, das Pathos des Dramatikers entfalten!

Die Göttermaschinerie des Epos wirkt besonders durch den volkstümlichen Reiz des Wunderbaren, durch eine Fülle olympischer Überraschungen, welche in das Geschick der Sterblichen eingreifen. Das Rittergedicht, das romantische Epos ersetzte die klassische Mythen durch phantastische Zaubermärchen; der Roman, der sich schon als letztes Erzeugnis der hellenischen Poesie von der Grundlage des Mythos sonderte, als Ritterroman eine volkstümliche Prosaauflösung des Rittergedichtes war, nahm das Wunderbare ebenfalls mit aus dem Epos in seine freiere Form hinüber; aber er begann bereits damit, ihm eine andere Gestalt zu geben und die himmlischen Wunder in Überraschungen des Zufalls und seine abenteuerlichen Eingriffe in das Menschengeschick zu verwandeln. Schon in jenen ersten griechischen Romanen des Antonius Diogenes, Jamblichos, Lukianos, Heliodoros, Achilleus Tatios u. a. tritt die Abenteuerlichkeit des ungewöhnlichen Begebnisses an die Stelle des göttlichen Mythos und der thätig eingreifenden Erscheinung des Gottes. Die Geheimnisse der Erde, des Kosmos mußten sich enthüllen! Und wenn auch Lukian mehr persiflierend das Leben der Sonn- und Mondbewohner schildert, so stellt

uns doch Antonius Diogenes in den „Unglaublichkeiten jenseits Thule“ eine Reise um die Welt, eine Nordpolexpedition u. dgl. m. mit phantastischem Ernst dar. Wie wunderbar sind in Jamblichos „babylonischen Geschichten“ die Geschicke des Rhodanes und der Sinonis, wie spannend die Verfolgung der Liebenden durch den König Garmus! Welch überraschender Wechsel im Schicksal des Rhodanes, der, schon ans Kreuz angenagelt, wieder herabgenommen und noch König in Babylon wird. Wie seltsam beim „Heliodor“ die äthiopische Königin, die im Augenblick der Empfängnis ein Bild der Andromeda angeblickt hatte und nun mit einem weißen Kinde niederkam, die daraus entstehenden Verwickelungen, die Keuschheitsprobe der Chariklea u. s. f., wie unterhaltend die Räubergeschichten in den „Erotika“ des Tatios! Das Absonderliche, Überraschende tritt überall an die Stelle des mythisch Wunderbaren! Ähnlich in den ersten Romanen des Mittelalters, den Amadisromanen! So wird Amadis, der Sohn der Prinzessin Elisena, von ihr in einer Wiege ausgesetzt, von einem schottischen Ritter aufgefischt und unter dem Namen des Kindes der See erzogen!

Diese Wunder des Zufalls und des Schicksals gehn nun auch durch den modernen Roman und haben hier dasselbe Recht, wie die mythischen Wunder in der Epopöe. Nur darf mit ihnen kein Mißbrauch getrieben werden und das Stoffartige, das im Roman überhaupt schon über die lockere Kunstform hinauswächst, nicht im Interesse einer prickelnden Neugierde ganz in den Vordergrund treten. Die Spannung nach der Vergangenheit hin, bereits von uns als episches Grundgesetz entwickelt, darf im Roman zu vollster Geltung kommen. Die Charaktere des Romans dürfen bei ihrem ersten Auftreten etwas Geheimnisvolles haben; ihr Totalbild entrollt sich uns erst allmählich, indem aus ihrem vergangenen Leben ein immer wachsendes Licht auf ihren Charakter fällt! Es gehört zur Technik des Romans, diese Enthüllungen in überraschender Weise vor sich gehn zu lassen, ihnen den Reiz des Unverhofften und Wunderbaren zu geben. Trotz der Polizeiregister und Kirchenbücher, trotz aller Aufenthaltskarten und Taufscheine kann die Phantasie auch in die Verhältnisse unserer Zivilisation des Abenteuerlichen viel hineinzaubern. Ein Hauptmittel dieser Zauberei beruht auf jener Lösung der Verwickelungen, die aus der alten Tragödie in den hellenischen Roman überging unter dem Namen der Anagnorisis, „Wiedererkennung.“ Seit den Romanen des Heliodoros und Longos bis in die neuesten von Eugen Sue, Dickens, Gutzkow spielt diese „Wiedererkennung“ eine große Rolle. Sie hat die Verwickelungen der Deszendenz zur Voraussetzung: geraubte, vertauschte Kinder,

natürliche Kinder, die spät erst ihren Vater und ihre Mutter entdecken, liberi adulterini und die verschiedensten Arten der geheimnisvollen Kindschaft. Das Dunkel, das um ihre Wiege schwebt, die zufällige Begegnung, das rührende Wiedersehn, die Lösung, die der Leser im Voraus zu erraten sucht, da ihn der Romandichter, unähnlich dem Dramatiker, nicht zum Vertrauten seiner Geheimnisse macht: das alles sind Momente aus diesem Verwickelungskreise, welche die Spannung des Lesers wacherhalten. Hierher gehören auch dunkle Thaten der Vergangenheit, welche in das Leben der Helden mit schwarzer Magie hineinragen, deren Schleier zu lüften die Neugierde brennt — man denke an Bulwers „Eugen Aram." Oder ein zufälliges Begegnen gruppiert eine Menge von Personen nebeneinander, bringt sie in die verschiedenartigsten Beziehungen und erst später ergibt sich ein tieferes Interesse, ein ethisches Band, das sie schon früher und vielleicht in entgegengesetzter Weise verknüpft, als ihre jetzige Gemeinsamkeit. Oder dieselbe Person tritt in doppelter Verkleidung auf, führt zwei kontrastierende Rollen durch und überrascht, wenn sie die Maske abnimmt, wie z. B. in Balzacs „Klotilde von Lusignan." Das Inkognito ist für die Romanhelden wesentlich; erst später knöpfen sie ihren Rock auf und zeigen uns ihren Stern. Diese Romantik gehört einmal zum modernen Roman, und wenn man sie tadeln wollte, so verkennt man das Wesen einer Dichtform, die überhaupt einen vorwiegend stoffartigen Charakter hat und an der Grenze der Prosa steht. Sie bildet das Gegengewicht gegen die breite geordnete Prosa unserer Verhältnisse, welche dem Menschen von Hause aus das polizeiliche und staatsbürgerliche Etikette anhängt und ihn in den bestimmten Rubriken irgend eines Registers von der Wiege bis zum Grabe unterbringt. Es kommt nur darauf an, daß die romantischen Grenzen in den aufgeschwemmten Schichten unserer Kultur mit richtigem Instinkt aufgespürt werden. Da sind zunächst die großen Zentralpunkte der Weltstädte, wo die Häufung aller Interessen die wunderbarsten Kollisionen erzeugen kann! Das fahrende Vagabundentum in seiner Ungebundenheit emanzipiert sich von der Strenge der bürgerlichen Sitte. Ihm gehört die schönste Zauberblüte der geheimnisvollen Romantik an, Goethes Mignon. Neuerdings hat Holtei dies Vagabundenleben mit erschöpfender Gründlichkeit in seinem bekannten Roman behandelt. Ihm am nächsten steht das Leben der Künstler und Litteraten, dessen Romantik aus dem fast durchgängigen Mißverhältnis einer schöpferischen, auf das Jahrhundert wirkenden Geisteskraft und der sozialen Lebensstellung hervorgeht! Diese Romane sind nach dem Vorgang unserer romantischen Schule sehr beliebt. Kampf des exklusiven Genius, dem alles erlaubt ist, mit den Schranken

der Gesellschaft ist ihr Grundthema! Dennoch ist diese Romantik dem Roman nicht günstig: die Litteratur in der Litteratur, die Kunst in der Kunst, das ist ein ästhetischer Zirkel, der zu sehr in sich selbst verläuft. Die Räuber, Piraten, Ritter und Geister, die noch in den Leihbibliotheken spuken, sind ebenfalls solche exzeptionelle Gestalten, an deren Stelle der höhere Roman das vornehme Gaunertum, die Schmuggler u. dgl. setzt. Vorteilhaft für die Romantik des Romans sind alle größeren Krisen der Gesellschaft, Revolutionen, Kriege, in denen die stagnierende Flut stereotyper Zustände aus ihrer trüben Ruhe emporgerüttelt wird. Hierher gehört seit der Odyssee der Zauber der Ferne, der Reiz des Unbekannten, Unentdeckten, der fernen Länder und Meere und ihrer Abenteuer, ein Zauber, den sich der See- und exotische Roman, ein Marryat, Sealsfield und Gerstäcker, zu Nutzen machen. Doch auch der Prosa unserer Kultur wird ein begabtes Talent ihre Poesie abgewinnen — wir erinnern nur an Dickens, Thackeray, Hackländer, Freytag u. a.

Wenn der Romandichter ausschließlich auf den Effekt ausgeht, welchen abenteuerliche Verwickelungen hervorrufen und diesem Streben nicht nur jede andere Tendenz, sondern oft auch die Logik der Thatsachen opfert, so entsteht der Sensationsroman, eine taube Blüte der epischen Kunst: er berechnet seine Wirkungen mehr auf die Nerven als auf den Geist, besonders auf den Durst nach ungewohnten Erregungen, welche dem Lesepublikum innewohnt. Es sind dies Auswüchse jener berechtigten Eigenart des Romans, ein gewisses Hangen und Bangen in schwebender Pein, eine Spannung auf den Ausgang hervorzurufen. Der Kriminalroman, der in Deutschland besonders von S. H. Temme und Aug. Ewald König gepflegt worden ist, bildet eine Unterart des Sensationsromans, indem seinen Inhalt verwickelte Prozesse mit dunklem, sich allmählich aufhellenden Hintergrunde bilden. In solchen Nacht- und Schauergeschichten, in denen Doppelgängerei, Bigamie, geheimnisvolle Mordthaten eine Hauptrolle spielen, haben die Engländer längst den Franzosen den Rang abgelaufen; wir brauchen nur an die Romane von William Wilkin Collins (besonders „The woman in white“, seine am stärksten mit allen möglichen Sensationsingredienzien gewürzte Erzählung, und „Armandale“), Edmund Hodgson Yates („Laud at last“) und Miß M. E. Braddon („Aurora Floyd“, „Lady Audley's secret“) zu erinnern, in denen, was Eugéne Sue, der ältere Alexandre Dumas, Soulié und andere Nachzügler der romantischen Schule in Frankreich geleistet haben, durch das Raffinement einer auf psychologische Martern bedachten Erfindung überboten worden ist.

Die Komposition des Romans muß, um diese Romantik unserer Zu-

stände auszubeuten und die epische Spannung unserer Zustände durchzuführen, bestimmte Gesetze der Technik beobachten. Der Anfang des Romans führt uns gleich in das bewegte Leben; wir orientieren uns über unbekannte Physiognomien und Verhältnisse, bis unser Interesse an ihnen lebendig, diese Lebendigkeit durch die Verschleierung einzelner Zustände und Charaktere gesteigert wird. Lange Beschreibungen von Gegenden, Verhältnissen, Charakteren sind besonders am Anfange des Romans von ertötender Wirkung. Die allmählich wachsende Klarheit soll mehr durch die Handlung, durch Gespräch und Brief, durch eine selbständige Entwickelung der Helden von innen heraus hervorgerufen werden, als durch die Beschreibung des Dichters. Der Anfang des Romans ist gewiß am glücklichsten entworfen, wo wir alsbald in irgend eine fesselnde Situation, einen Knotenpunkt der Handlung versetzt werden, dessen Fäden zugleich nach rückwärts und vorwärts weisen.

Die Mitte des Romans führt nun diese Fäden weiter zu immer neuen Knotenpunkten der Entwickelung. Das Drama hat nur eine Kollision; der Roman verträgt deren mehrere neben- und nacheinander. Hier wird die eine gelöst, dort eine andere neu angeknüpft. Doch das vollkommene Austönen derselben in der Mitte muß von dem Romandichter vermieden werden. Ganz neue Anfänge sind hier gefährlich! Es muß alles ineinandergreifen, mindestens an einem Punkte der Bewegung. Wir haben schon früher gesehn, daß der Epiker spannt, indem er an einer fesselnden Stelle der Handlung abbricht und den Leser mit einer künstlich erzeugten Unbefriedigung entläßt. Dies Geheimnis der Technik ist für den Romandichter wesentlich. Er wandert von einer der verschiedenen Gruppen seines Romans zur andern und wählt gerade den Moment, in welchem die eine in eine spannende, noch ungelöste Situation versetzt ist, um sie zu verlassen und zur andern fortzuschreiten. Die gleichsam verzauberte Gruppe steht noch lebendig vor unserer Phantasie, während wir weiter eilen: sie gemahnt uns wie eine alte Schuld des Dichters, auf deren Abzahlung wir gespannt sind. Je größer der Kredit ist, den der Romandichter für seine poetischen Schulden in Anspruch nehmen darf, desto größer ist seine Kunst. Jede Erfindung des Romans ist ein Wechsel, der erst am Schluß fällig ist.

Der Schluß des Romans selbst hat nicht jene logische Notwendigkeit und Bestimmtheit, wie der Schluß des Dramas. Im allgemeinen nimmt man an, daß der Schluß des Romans, wie der des Epos überhaupt, ein glücklicher sein müsse, indem das bestimmte Ziel, das dem Helden oder dem Dichter vorschwebt, nach mancherlei Verwickelungen und Irrungen

erreicht wird, daß der Schluß nach vielen Dissonanzen eine versöhnende Harmonie bringt. Doch ist das Gegenteil, ein tragischer Abschluß, keineswegs ausgeschlossen. Im breiten Verlaufe des Romans werden eine Menge von Fäden angeknüpft, tritt eine große Zahl Personen auf, über deren Schicksal uns der Abschluß nicht im Dunkeln lassen darf. Hier ist besonders eine übereilte Abfertigung zu vermeiden. Der Roman ist voll eingeläutet und muß auch voll austönen: dem Geschick jeder Persönlichkeit, die unser Interesse wachgerufen, muß ein unverkümmertes Recht zuteil werden. Für jene modernen Romane, deren Inhalt die innere, den Kreis der verschiedensten Verhältnisse durchlaufende Bildung des einzelnen ist, wie Goethes „Wilhelm Meister," Jean Pauls „Titan," Immermanns „Epigonen," Laubes „junges Europa," „Wandlungen" der Fanny Lewald, „Problematische Naturen," „In Reih und Glied" von Spielhagen u. a., ist ein Abschluß nicht leicht zu finden, da der Prozeß der Bildung ein bis zum Tode fortdauernder ist und nur willkürlich an dieser oder jener Stelle unterbrochen werden kann. Der Roman schließt daher in der Regel, wo die Romantik der Existenz aufhört und ihre Prosa anfängt; er läßt eine Beruhigung des hin- und hergehenden Strebens durch eine harmonische Ehe, die Wahl eines bestimmten Berufes u. dgl. eintreten. Dieser Schluß ist ohne schärfere dramatische Konsequenz; aber er genügt für den Roman, der ja nur ein Segment aus dem breiten Kreise des sozialen Lebens herausschneidet und nicht, wie das Drama, eine scharfe Kollision in entscheidender Weise zum Ziele führt. In den Romanen von Friedrich Spielhagen, die in ihrem Verlauf auch die innere Entwickelung des Helden darstellen, findet sich in der Regel ein gewaltsamer Schluß, wie der Tod auf den Barrikaden, Revolutionskämpfe, der Untergang der einzelnen in einer Massentragödie oder durch elementarische Naturgewalten wie in „Sturmflut."

Dies Verlaufen in die Prosa des Lebens läßt die Grenzen des Romans nicht so scharf hervortreten, daß er als ideales Kunstwerk auf sich selbst ruhen könnte. Sein Zusammenhang mit äußerlichen Interessen, die für eine poetische Verklärung nicht durchsichtig genug sind, tritt auch in seinem Verlauf hervor; seine Form hat nicht genügende künstlerische Begrenzung, um das Hereinbrechen einer überflutenden Prosa zu verhindern. Besonders nach zwei Seiten hin wird die reine Linie der Schönheit leicht überschritten: das unästhetisch sinnliche, materiell prickelnde, und das tendenziös didaktische Element trüben die künstlerische Reinheit des Romans und machen seine bequeme und geduldige Form zu einem Gefäß für die verschiedenartigsten Zwecke, welche außerhalb der selbstgenugsamen Harmonie

des Schönen liegen. Die Effekthascherei durch grelle Situationen und eine gewaltthätige Spannung wie sie in den alten Ritter- und Räuberromanen und in vielen neufranzösischen Sozialromanen herrscht, zerstört die reine Wirkung des Schönen, indem sie mehr die Nerven als den Geist in Erregung zu bringen sucht. Hierher gehört auch das erotische Element, das schon den hellenischen Anfängen des Romans in starker Dosis beigemischt war. Der Roman gewährt bereitwillig den Raum zu einer behaglichen und breiten Ausmalung des sinnlich Üppigen, der erotischen Situation. Seit dem Priapeischen Roman des Petronius bis zum „Ritter Faublas" von Louvet, bis zu Schlegels „Lucinde," der schönheitstrunkenen Orgiastik von Heinse, den harmlosen Nuditäten in Gutzkows „Wally," den sinnlichen oft cynischen Diableries von Paul de Kock, den krassen Lebensbildern des jüngeren Dumas und Feydaus, Flauberts üppig-gräßlichen Geschichtsbildern bis zu Sacher-Masochs kecken Studien über geschlechtliche Probleme ist der sinnliche Reiz und die sinnliche Spannung ein wesentliches Ferment der Romanlitteratur geblieben. Wieland in seinen hellenisierenden, die George Sand in ihren geistvollen und klassisch schönen Sozialromanen haben sich von diesen sinnlich üppigen Auswüchsen nicht freigehalten, zu denen die Form des Romans selbst durch ihre gewährenlassende Breite herausfordert.

Die Frage über die Berechtigung sinnlicher Schilderungen im Romane ist in neuester Zeit, wegen mehrfacher Versuche der Staatsanwaltschaft, die Werke auch namhafter deutscher Autoren wegen Unsittlichkeit durch das Gericht verurteilen zu lassen, mehr in den Vordergrund getreten. Der Roman soll uns ganze, volle Menschen schildern, das Leben nach allen seinen Beziehungen: es wäre eine thörichte Prüderie, gerade sein eigentliches Thema, die Liebe, auf die einzige Variante der schwärmerisch unsinnlichen beschränken zu wollen, welche sich für die romanhafte Darstellung als besonders steril erweisen muß; denn der Roman drängt nach Anschaulichkeit, und das Weben der selbstgenügsamen Empfindung kann in ihm nie ausschließlich den Ton angeben. Soll der Dichter hinter dem Maler und Bildhauer zurückstehen und es ihm versagt sein, das Kolorit und die Plastik schöner Formen zu schildern? Soll er niemals dem innigen Verschmelzen der Seelen und Leiber einen Dithyrambus weihen können, wie ihn selbst Schleiermacher in seinen „Briefen über Schlegels Lucinde" angestimmt hat? Ja, es zeigen die Muster aller Zeiten, daß die Erfindung des Romans ganz verarmen würde, wenn sie sich nur auf dem Gebiete hausbackener Moral bewegen dürfte, wenn die Schranke des Familienglücks am häuslichen Herde auch ihre Schranke wäre, wenn für ihn die Ehen

unantaſtbar bleiben müßten und alle außerehelichen Verhältniſſe eine nicht zu ſchildernde Freibeuterei der Leidenſchaft wären. Wo bliebe Boccaccio, der größte Novelliſt Italiens, mit allen ſeinen Nachfolgern, wenn nicht das verbotene Liebesabenteuer, der Ehebruch in den verſchiedenſten Beleuchtungen von der feinkomiſchen bis zur hochtragiſchen, in der Novelle wie in Romanen berechtigt wäre? Und auf welchen Scheiterhaufen müßte man Goethes „Wilhelm Meiſter“ mit ſeinen Marianen und Philinen und ſeine „Wahlverwandtſchaften“ werfen, wenn das unerlaubte Verhältnis und die eheliche Untreue aus den Schilderungen des Romans verbannt werden ſollte? Und ob dieſe Schilderungen ſelbſt mehr oder weniger farbenreich und glühend ſind, das iſt ebenfalls kein Unterſchied, welcher die moraliſche Würdigung herausfordert; das liegt nur in der verſchiedenartigen Begabung der Autoren, in ihrer Darſtellungsweiſe, die leidenſchaftlich bewegt oder diskret und apathiſch, plaſtiſch anſchaulich oder geſtaltlos verſchwimmend iſt, und es iſt ohne Frage ein äſthetiſcher Vorzug, was am leichteſten als ſittlicher Makel der Familiencenſur anſtößig erſcheinen könnte. Eine Feuerverſicherung gegen poetiſche Brandſtiftung kann die Romandichtung nicht gewähren: derartige Schilder fehlen oft den dichteriſchen Paläſten und finden ſich angebracht an den Hütten des banauſiſchen Handwerks, wo der Unterhaltungsſtoff für die reifere Jugend geſchmiedet wird.

Allerdings gibt es indes eine Unſittlichkeit, welche auch aus dem Roman verbannt ſein muß: hier hat die Äſthetik des Häßlichen ihre feinen Grenzlinien zu ziehen. Es gibt einen Cancan der pandemiſchen Muſe, welche mit ihren Fußſpitzen auch den Staub und den Schmutz dem Publikum ins Geſicht ſchleudert: das Gemeine, das Priapeiſche muß aus dem Roman verbannt ſein. Die cyniſche Zote iſt eine unter Umſtänden zuläſſige Diſſonanz; wir finden ſie bei Shakeſpeare oft genug und ebenſo in Goethes „Fauſt“; es iſt gleichſam der Funken, den der Teufelsfuß ſtiebt; aber die cyniſche Schilderung, die ſich in das körperliche Detail des geſchlechtlichen Lebens verliert, iſt unbedingt verwerflich. Hier hört auch das Recht des Humors auf. In ſeinen „Braunen Märchen“ hat Freiherr von Sternberg oft genug hiergegen geſündigt.

Dann iſt ein Roman zu verwerfen, dem die Erregung der Sinnlichkeit einziger Zweck iſt, mag dieſer Zweck nun eingeſtanden ſein oder nicht. Emile Zola ſpielt ſich als Phyſiologe der Geſellſchaft auf, als Vorkämpfer des mit dem Seziermeſſer ausgerüſteten Naturalismus; er gibt vor, die Korruption der Geſellſchaft zu geißeln. Gleichwohl iſt ſein Roman „Nana“ von Hauſe aus nur auf den Skandal berechnet, der ihm ja auch einen ſo großen Erfolg geſichert hat. Lebenswahrheit à tout prix als

höchstes Gesetz der Kunst, je krasser, desto künstlerischer: das ist ein unhaltbares Prinzip, das zur notwendigen Folge die ausgiebige Schilderung des Gemeinen und unästhetisch Häßlichen hat. Die Nudität, splitter- und fasernackt, nicht mit den Augen eines Tizian, sondern mit denen eines Vivisektors betrachtet und so geschildert, daß sie das beifällige Kopfnicken eines Satyrs erregen muß, hat jeden ästhetischen Zauber verloren. Sie steht im Mittelpunkte des Zolaschen Romans; doch das ist noch nicht das Schlimmste. Schlimm ist das liebevolle Verweilen beim Schmutze, der aus allen Winkeln des Lebens und der Bühne zusammengefegt wird; es ist die Vorliebe für das Anwidernde uud die detaillierte Schilderung desselben; es ist die Gemeinheit der Gesinnung, die sich durch den ganzen Roman hinzieht; es sind die Liebesszenen Nanas mit Knaben und Greisen, die in so unerquicklicher Breite dargestellt werden.

Gerade Zolas „Nana" bietet uns auch Beispiele für einen andern Verstoß, den der Roman gegen sein Sittlichkeitsgesetz, das ästhetische nämlich, begehen kann; wir meinen die problematischen, die unnatürlichen Geschlechtsverhältnisse, die nicht nur Zola gelegentlich, sondern auch Belot in seinem Roman: „Mademoiselle Giraud, ma femme" geschildert hat. Hier würde man vergeblich irgend eine anstößige Szene suchen; es ist alles feinste Filigranarbeit; und doch ist das Grundverhältnis, über welches so durchsichtige Schleier geworfen werden, höchst anstößig und verletzend. Der Romandichter hat ja das Recht, auch die Verirrungen der Leidenschaft zu schildern; aber wo sie gegen die Natur gehen, werden sie widerwärtig. Überhaupt ist alles Anomale nur für Feinschmecker, für deren haut-goût der Romandichter nicht seine Werke schafft. Das Widerwärtige ist unsittlich, weil es unästhetisch ist. Die weibliche Prostitution, das Lieblingsthema der neueren französischen Romane und auch auf dem Theater heimisch, wie „die Cameliendame" beweist, streift oft die Grenze, wo die Grazien reißaus nehmen; besonders muß die Vereinigung von Liederlichkeit und Schwindsucht, von Bordell und Spital Ekel erregen. Weit schlimmer aber ist die Darstellung einer Anomalie auf diesem Gebiete, der männlichen Prostitution, wie sie ein deutscher Romanschriftsteller, Emerentius Scävola, in seiner Novelle „Adolar der Weiberverächter" gewagt hat; der blinde Held ist eine Zeit lang in den Händen eines Agenten, der mit ihm Geschäfte macht, wie mit andern, indem er ihn vornehmen Frauen zuführt.

Niemand hat das Recht aus dem Roman gesunde Sinnlichkeit, wilde Leidenschaft, die rückhaltlose Schilderung der Frauenschönheit zu verbannen; wohl aber ist die ausschließliche Spekulation auf sinnliche Erregung, die

Schilderung des Gemeinen, Widerwärtigen, Priapeischen und die Raffiniertheit, welche durch das Unnatürliche reizen und kitzeln will, als unästhetisch zu verwerfen.

Indem sich Zola, der Hauptvertreter des neuen Naturalismus in Frankreich, gegen die berechtigten Angriffe auf die Zügellosigkeit und Geschmacklosigkeit vieler seiner Schilderungen wehrte, geriet er auf seine Theorie des roman experimental, in welcher er die bisherige Bezeichnung roman überhaupt verwirft, vom Fabulieren, vom Phantasieren, wie von jeder freien Erfindung nichts wissen, den Roman zur Studie, zur Kritik, zum Protokoll der Wirklichkeit machen will. Von diesem Standpunkte aus verteidigt Zola die literature obscène und spricht von den reizenden Werken aller Zeiten, welche ihr angehören. Er rechnet sich zu den Schriftstellern, welche keinen Augenblick darnach fragen, ob die Frauen erröten oder nicht, zu jenen echten Künstlern, den Schriftstellern „von Rasse," welche „la passion de la vérité" besitzen: „Sie arbeiten mit dem Blick auf ein menschliches Ziel, welches hoch über den Moden und Streitigkeiten der Fabrikanten steht. Sie schreiben nicht für eine Klasse, sie haben den Ehrgeiz, für die Jahrhunderte zu schreiben. Die Konvenienzen, die durch die Erziehung geschaffenen Gefühle, das Wohl der jungen Mädchen und der Frauen ohne festen Halt, die Vorschriften der Polizei und die patentierte Moral der guten Geister verschwindet dabei und zählt nicht mit. Sie gehen direkt auf die Wahrheit los, auf das Meisterwerk, trotz allem, über alles hinweg, ohne sich um den Skandal zu kümmern, den ihre Verwegenheit erregt. Die Thoren, welche sie der Berechnung anklagen, merken nicht, daß sie nur für ihr Genie und ihren Ruhm leben." Zola wehrt sich gegen die Anklage, auf die Obscönität zu spekulieren: wer kann ihn aber davon freisprechen? Mit bloßer „Wahrheitsliebe" lassen sich z. B. in „La curée" die üppigen Treibhausszenen der Liebe zwischen René und Maximin nicht entschuldigen, ebensowenig wie die seitenlangen Nuditäten der „Nana." Das ist das auf den Skandal ausgehende raffinierte Behagen. Rosenkranz würde diese Schilderungen der Rubrik des „Brutalen" einordnen: „Je berechneter die Gewalt in ihrer Grausamkeit, je raffinierter die Schwelgerei in ihrer Wollust, um so brutaler werden sie — und ästhetisch um so häßlicher, weil nämlich die Entschuldigung einer Übereilung durch den Affekt dann um so mehr wegfällt und das Brutale um so mehr als ein Werk des selbstbewußten, freien Willens erscheint."

Daß im übrigen die Parallele zwischen dem physiologischen oder chemischen Experiment und demjenigen des Romandichters eine schiefe ist, geht schon daraus hervor, daß jenes eine an die Natur gestellte Frage ist,

deren Beantwortung in einer neuen Thatsache besteht. Wenn ich aber einen Charakter, den ich dem Leben entnommen habe, in eine Reihe selbsterfundener Verwickelungen versetze, so ist dies durchaus kein wissenschaftliches Experiment mehr, welches ein sicheres Facit ergibt, sondern es wird auf die Logik des Romandichters ankommen, also auf eine ganz subjektive Eigenschaft, ob die Folge der Begebenheiten sich nach dem Gesetz einer Notwendigkeit vollzieht. Das Gefühl dieser Unsicherheit wandelt auch den ästhetischen Gesetzgeber an; er hofft also, daß der Fortschritt der Wissenschaft allmählich die Unsicherheit der experimentierenden Romandichtung aufheben und ganz das Dunkel lichten werde, in dem dieselbe noch vielfach umhertappt. Dies ist sein Grundirrtum. Gewiß kommt jeder wissenschaftliche Fortschritt, auch derjenige der Physiologie, der Menschenkunde zugute, welche für die Romandichtung die Grundlage ist, und wenn die Psychologie durch die Physiologie vielfach ergänzt oder ersetzt wird, so kann die Romandichtung auch davon nur Nutzen ziehen; doch wenn wir aufs genaueste wüßten, wie jede Leidenschaft mit den menschlichen Organen zusammenhängt und welche Funktionen sie im Wesen des Menschen versieht: so würde die Romandichtung nicht einen Schritt weiter kommen, wo es sich um die Schöpfung eines individuellen Charakters handelt. Nicht aus der Analyse heraus schafft der Dichter, sondern aus der Intuition. Für die Forschung wird stets ein unauflöslicher Rest bleiben: sie kann das allgemeine Gesetz, sie kann die Gattung und Spezies ergründen, aber die individuelle Eigenart geht in keiner wissenschaftlichen Formel auf. Dafür gibt es nur einen Schlüssel: das dichterische Genie. Wenn die Retorte der exakten Forschung in das dichterische Laboratorium gebracht wird, so wird sie nur einen Homunculus erzeugen.

Aus diesem Grundirrtum, der aus der Verwechselung der wissenschaftlichen Untersuchung und des dichterischen Schaffens hervorgeht und für das letztere die Methode der erstern in Anspruch nimmt, entspringen nun alle übrigen. Die Natur mit Haut und Haar ist das Objekt der Physiologie und des neuen Romans. Claude Bernard sagt: „Man wird niemals zu wahrhaft fruchtbaren und klaren allgemeinen Wahrheiten über die Phänomene des Lebens gelangen, wenn man nicht selbst in dem Hospital, dem Amphitheater und dem Laboratorium experimentiert hat oder thätig gewesen ist in diesem stinkenden oder zuckenden Reich des Lebens (terrain fétide ou palpitant de la vie). Wollte ich durch einen Vergleich mein Gefühl von der Wissenschaft des Lebens ausdrücken, so würde ich sagen, es ist ein herrlicher, von Licht strahlender Salon, in dem man nur durch eine große und widerwärtige Küche gelangen kann.“ Und mit diesem entscheidenden

Argument glaubt Zola „die oft grausame Arbeit, die oft abschreckenden Gemälde“ seiner Romandichtung entschuldigen zu können. Als wenn wir den ganzen Schmutz dieser Küche und ihrer Zubereitungen in einem Dichtwerk mit in den Kauf nehmen müßten! Die Wissenschaft muß hindurch; die Poesie niemals; die schmutzige und befleckende Analyse gehört nicht in ihr Bereich. Das non plus ultra weniger unsittlicher, als geradezu schmutziger und durch ihren Schmutz widerwärtiger Schilderungen hat Zola in seinem neuesten Roman Pot Bouille erreicht.

Auf der andern Seite gibt es kaum eine religiöse, philosophische, politische, pädagogische, soziale Tendenz, welche nicht in neuester Zeit versucht hätte, im Gewand des Romans größere Beliebtheit und Verbreitung zu gewinnen. Wenn der Roman eine bestimmte Idee durchzuführen sucht, so ist er dabei wie jedes Kunstwerk in seinem guten Rechte! Einige Romane der George Sand zeigen die Harmonie von Form und Inhalt, die ungetrübte künstlerische Meisterschaft, auch wo sie in einem Lebensbilde einen bestimmten reformatorischen Gedanken darstellen, der mit überzeugender Notwendigkeit aus dem konsequent gehaltenen Kunstwerk hervorgeht! Wenn dagegen die Tendenz, wie z. B. in dem Roman: „Eritis sicut Deus“ sich mit all ihrer Absichtlichkeit in den Vordergrund drängt, wenn der Roman in Pasquille und Abhandlungen zerfällt, zu einem Parteiprogramm oder einer ausgeschmückten Biographie wird, dann zeigt sich die bedenkliche Nachbarschaft der Romanform und der didaktischen und polemischen Prosa, von der sie nur durch eine leichtangelehnte Thür getrennt ist. Denn da dem Roman auch die rhythmische Getragenheit fehlt, so ist seine Prosa von derjenigen der Rhetorik und Geschichtsschreibung, ja vom Stil der Zeitung und des Feuilletons nur durch jene Grenzen geschieden, welche das Talent des Romanschriftstellers selbst zu ziehn vermag. Diese Prosa kann markig und charakteristisch, fein und zierlich, plastisch klar, pathetisch, humoristisch sein — sie kann aber auch traditionell und stereotyp werden und in Phrasenhaftigkeit und Verwaschenheit des erzählenden Stiles ausarten. Unsere Klassiker, Goethe, Wieland, Schiller im „Geisterseher“ haben dem Romanstil ein bestimmtes künstlerisches Gepräge gegeben, welche besonders in Goethes Romanen dem epischen Ideal entspricht. Jean Paul zersetzte seinen Prosastil durch die seltsamsten Reagentien des Humors, so daß der Strom desselben selten ein klares Bette gewann. Wo Ludwig Tieck seinen Phantasus zu bändigen vermochte, da war sein Stil von jener ironischen Behaglichkeit, die in echt epischer Weise wirkte. Dagegen war der Stil Arnims chronikenhaft geziert, der Brentanos phantastisch wild, der des Novalis von visionärer

Erhabenheit! Die jungdeutsche Epoche wollte die Reform der Litteratur durch eine Reform der deutschen Prosa ausführen, in welche sie alle poetischen Formen aufzulösen suchte. Seit Heine und Börne wurde die „geistvolle Prosa" die Losung des Tages — und in der That gewann der prosaische Stil unter den Händen der jungdeutschen Autoren Glanz, Schärfe, Beweglichkeit und Reichtum. Die französischen Muster gaben hierin den Ton an; aber die Lyrik und Dramatik in Prosa konnte sich in Deutschland nicht behaupten; es war nur eine neue Art zuchtloser Romantik. Dagegen ist die jungdeutsche Reform für die deutsche Romanprosa von günstigem Einfluß gewesen; gerade der moderne Schliff, die geistsprühende Beweglichkeit der Form, die alle Elemente der Zeit in sich aufzunehmen vermag, ist dem Roman förderlich, der doch im Wesentlichen ein Zeitgemälde ist! Wenn Walter Scott, Bulwer, Dickens und Thackeray in England, die Staël und George Sand, Viktor Hugo, Alfred du Vigny, Nodier, Balzac, Eugène Sue, Paul de Kock, Alphonse Karr, Daudet in Frankreich sowohl die Höhenpunkte, als auch die prismatische Vielfarbigkeit des Romanstiles vertreten; so brauchen wir nur an Gutzkow, Spielhagen, Freytag, Laube, Auerbach, Sternberg, Stifter, König, Hackländer, Schücking, Wilibald Alexis, Höfer, Fanny Lewald, Meißner, Gustav vom See, Frenzel u. a. zu erinnern, um die vielseitige Ausbildung der neuen deutschen Romanprosa in das günstigste Licht zu stellen. Den epischen Ton, der sich für größere Schöpfungen eignet, scheinen uns besonders Gutzkow in den „Rittern vom Geiste" und Spielhagen in der „Sturmflut" getroffen zu haben.

Der Inhalt des Romans ist der Inhalt unseres sozialen Lebens und in keine bestimmten Rubriken zu fassen. Dennoch gibt er zunächst das Prinzip der Haupteinteilung des modernen Romans her, indem dieser entweder historisch ist und seinen Stoff aus der Geschichte entlehnt, oder Zeitroman, welcher aus unserer Kulturepoche, aus der Gegenwart freierfundene Stoffe schöpft.

1. Der historische Roman.

Der historische Roman ist die Darstellung einer der Geschichte entlehnten Begebenheit in selbsterfundener Ausführung und in einem umfangreichen, die geschichtliche Epoche nach allen Seiten hin spiegelnden Gemälde. Auch können der Held und die Hauptbegebenheit des Romans vom Dichter selbständig erfunden und nur der Hintergrund von der Geschichte gegeben sein. Da indes dem historischen Roman, der sich der prosaischen Form bedient und seinem Wesen nach bis ins einzelne malt,

die Mittel fehlen, in der Darstellung der großen Persönlichkeiten und Ereignisse die Geschichtsschreibung zu übertreffen oder auch nur zu erreichen: so muß ausdrücklich betont werden, daß seine Domäne nicht die Weltgeschichte ist, sondern die Spezialgeschichte, und daß er es dem Epos, das eines idealen Schwunges fähig ist, und der Tragödie, welche die Höhenpunkte des innern Lebens in dichterischem Fluge streift, überlassen muß, die großen bekannten Helden und Katastrophen der Geschichte zum Gegenstande zu wählen. Die Tragödie hat sogar das Recht, die Geschichte bis zu einem gewissen Grade von innen heraus umzudichten, da sie energische ideale Hebel ansetzt, und der Pragmatismus der geschichtlichen That zuletzt doch mit jenen innersten Mysterien des Charakters zusammenhängt, zu deren Entzifferung der Dichter eher den Schlüssel hat, als der Historiker. Der Roman aber geht von außen an seinen Stoff heran; er stellt ihn in einer Breite der Beziehung dar, deren wesentliche Voraussetzung die historische Treue ist. Da er sich ganz auf gleichem Boden mit der Geschichtsschreibung bewegt, gleicher Entwickelungen und Vermittelungen bedarf: so ist er durch ihre feststehenden Daten bei allen Begebenheiten, die sich auf der Höhe der Weltgeschichte bewegen, beschränkt. Historische Romane, welche diese ihre Schranke nicht beachten, werden daher zu Zwitterbildungen der Geschichtsschreibung und Romandichtung, in denen abwechselnd die Geschichte und die Dichtung die Arabesken des Bildes bilden. Da erhalten wir äußerlich ausgeschmückte Biographien von Mirabeau, auseinandergefaserte Memoiren, wie den riesigen Cyklus, in welchem Luise Mühlbach die Geschichte der letzten hundert Jahre in ihren Friedrichs- und Napoleonsepen zu bewältigen sucht u. s. f. Der Schöpfer des historischen Romans, Walter Scott, ist zwar in einzelnen Werken mit diesem mißlichen Beispiele vorangegangen; aber in seinen Hauptromanen, wie z. B. „Waverley“ und „Quentin Durward,“ hat er nicht einen Fergus Mac Ivor und Ludwig XI. zum Helden, nicht die pragmatische Entwickelung des schottischen Rebellenkampfes und des französisch-burgundischen Krieges zum Mittelpunkte des Romans gemacht, sondern abenteuerliche Schicksale selbstgeschaffener Helden freierfunden, in welche dann jene historischen Persönlichkeiten miteingreifen. Der historische Roman soll uns das Kulturgemälde einer vergangenen Epoche entrollen und uns am Geschicke seiner Helden zeigen, wie das menschliche Handeln und Empfinden durch die Bedingungen dieser Kultur bestimmt wird. Freilich liegt hier die Gefahr nahe, im Ausmalen des Kulturbildes in eine antiquarische Genauigkeit zu verfallen und das beschreibende Element in ungehöriger Breite auszubilden: eine Gefahr, die Walter Scott selbst

um so weniger vermieden hat, als ihn gerade seine Vorliebe für antiquarische Studien, für die Denkmäler und Reminiszenzen Schottlands dazu trieb, das erzählende Gedicht, weil es ihm nicht Raum genug bot für die ausführliche Darstellung der geschichtlichen Altertümer seines Vaterlandes, mit dem bequemeren Roman zu vertauschen. Die bis auf den Stil sich erstreckende chronikenhafte Treue in altertümelnder Darstellung geistig bedeutungsloser Epochen macht die Romane manieriert und ungenießbar, wie am schlagendsten Adalbert Stifters „Witiko" und neuerdings Gustav Freytags „Ingo und Ingraban" und andere Erzählungen der „Ahnen" beweisen. Der archäologische Roman, wie Flauberts „Salambo," die „egyptische Prinzessin" von Georg Ebers u. a. kann indes durch die Eigentümlichkeit eines fremdartigen Kolorits fesseln. Das patriotische Interesse kann diesem Roman für einen engeren Kreis einen erhöhten Reiz geben, wie ihn z. B. die brandenburgischen Romane von Willibald Alexis für Preußen haben; oder die geschichtliche Epoche, welche der Romanschriftsteller darstellt, liegt der Gegenwart näher, ist ihr geistig verwandt und nimmt dadurch eine größere Teilnahme in Anspruch, wie z. B. in der „hohen Braut" und den „Klubbisten von Mainz" von Heinrich König. Niemals darf indes die Absicht des Autors, ein Kulturgemälde zu entrollen, aufdringlich in den Vordergrund treten, sondern das Bild der ganzen Epoche muß sich ungezwungen aus den Ereignissen selbst ergeben, deren bunter und spannender Wechsel die Phantasie, nach dem alten Grundrechte des Romans beschäftigt.

Walter Scott ist der Schöpfer und Meister des historischen Romans. Frühere ähnliche Dichtungen, wie z. B. in Deutschland: Lohensteins „Arminius und Thusnelda," schlugen eine ganz andere Richtung ein. Die Fehler und Vorzüge Walter Scotts sind für den historischen Roman maßgebend geblieben, nur daß die geringere Begabung seiner Nachahmer, z. B. eines James, noch mehr die nüchterne Prosa der historischen Staatsaktionen hervorkehrte. Für untergeordnete Geister war die Walter Scottsche Form willkommen, um den Spektakel der Ritter- und Räuberromane, an die schon „Ivanhoe" und „Robin der Rote" erinnern, die wilde Romantik der Walpoleschen und Redcliffeschen Schauerromane mit dem Schein einer neuen Berechtigung wieder aufleben zu lassen. Geistreiche Schriftsteller dagegen, wie Bulwer im „Rienzi" und zum Teil in „der letzte der Barone", einem Werke, das auf der andern Seite wieder ein ausgezeichnetes Kulturgemälde ist, verfielen in ein mehr dramatisches Pathos, indem sie große weltgeschichtliche Kollisionen ausmalten. Viktor Hugo ließ in „Notre Dame" seiner Vorliebe für

mittelalterliche Kunst in einer sonst mit narkotischem Effekt gewürzten Erzählung die Zügel schießen. Gleichbedeutend steht Alfred de Vigny da in seinem „Cinq-Mars," während Alexandre Dumas bereits die Verflachung des historischen Romans in eine stoffartig wirkende, draftisch pikante Memoirenfolge bezeichnet. Von deutschen historischen Romanschriftstellern hat besonders Rehfues in „Scipio Cikala" den epischen Ton in einer oft meisterhaften Darstellungsweise getroffen, während Spindler sich durch eine erfindungsreiche Phantasie auszeichnet. Außerdem sind Wilibald Alexis, Heinrich Laube, Gustav Kühne und vor allen Heinrich König in seinem dem Sozialroman der Gegenwart nahestehenden historischen Romane zu erwähnen. Neuerdings hat sich auch Karl Gutzkow in „Hohenschwangau" diesen Autoren angeschlossen.

2. Der Zeitroman.

Der Zeitroman verlegt die Begebenheiten, die er um einen Mittelpunkt des Gedankens oder um die Persönlichkeit eines Helden gruppiert, in unsere Zeit und schafft, indem er das Leben der Gegenwart nach allen Richtungen hin erfaßt, zugleich für die Zukunft. Seine Berechtigung ist eine ungleich höhere, als die des historischen Romans! Sein Inhalt ist frei erfunden, seine umfassende epische Form auf diesem Gebiete vollgültig, weil sie die Mannigfaltigkeit geistiger Strömungen und die unerschöpfliche Fülle des realen Lebens bequem und behaglich in sich aufnimmt. Wir dürfen von ihm nicht nur anschauliche Objektivität in Darstellung der Außenwelt verlangen, sondern auch geistigen Reichtum, psychologische Feinheit, Anatomie des Herzens und der Leidenschaft! Er darf ebenso tief nach innen, wie breit nach außen gehn und muß die Längen seiner Form dazu benutzen, das innere Leben bis in seine geheimsten Abgründe zu verfolgen. Wenn der Dramatiker ein durchgreifendes Motiv wählt, da darf der Romanschreiber jene ganze Kette verschlungener Motive entwickeln, aus denen das Handeln zuletzt in seiner Bestimmtheit hervorgeht, alle Vorstellungen, welche die Schwelle der Seele übersteigen, sich kreuzen, mit einander kämpfen, bis die einen über die andern den Sieg davontragen. Ebenso muß der moderne Romanschriftsteller alle objektiven Lebensverhältnisse kennen; er muß Arzt, Kriminalist, Publizist, Oekonom zugleich sein und mit dem Organismus des menschlichen Leibes ebenso Bescheid wissen, wie mit dem Mechanismus der Staatsmaschine. Zu einem umfassenden Kulturgemälde der Zeit hat Eugène Sue in seinem: „Juif errant," der mit seinen „Mysterien" keineswegs in eine Linie zu stellen ist, zuerst den Anlauf genommen; er hat um einen geschickt erfundenen Mittelpunkt

eine Fülle von Persönlichkeiten und Handlungen gruppiert, in denen sich wesentliche Richtungen des Jahrhunderts spiegeln. Alle diese Typen, der Napoleonische Veteran, der Jesuit, der Fabrikarbeiter, die Grisette, die vornehme Dame, sind indes französisch; der Jesuitismus steht als Hauptagens im Vordergrund! Es handelt sich im ganzen um praktische Interessen, um die Macht des Geldes, um jene riesige Erbschaft, deren Millionen so feenhaft wirken, wie die Millionen des Monte-Christo. Eine nie verlegene, zauberisch reiche Phantasie überbietet sich in Erfindungen, die oft grell und wüst sind, oft an der äußersten Grenze des Wahrscheinlichen stehn, aber mit der Magie der arabischen Märchen fesseln. Ein ähnliches umfassendes Kulturgemälde des Jahrhunderts hat Karl Gutzkow in seinen „Rittern vom Geiste" geliefert, nur daß hier der Mittelpunkt kein Hort von Millionen ist, sondern der Bund der Ritter vom Geiste, kein materialistisches, ein idealistisches Zentrum, und daß, dem Grundgedanken angemessen, hier sich die ganze Fülle geistiger Richtungen auf allen Gebieten des Staats, der Religion, der Gesellschaft entbindet und bekämpft: ein schlagendes Bild vom Unterschiede des französischen und deutschen Geistes! Ein ähnliches Gemälde des Katholizismus, seiner äußern Erscheinung, seiner innern Wesenheit, aller ihn verklärenden und zersetzenden Richtungen bietet Gutzkows „Zauberer von Rom." Zwischen dem geschichtlichen und Zeitroman in der Mitte steht der zeitgeschichtliche, über dessen Bedeutung die Ansichten der Ästhetiker auseinandergehen mögen: sie werden indes alle zugeben müssen, daß mit der Verwerfung desselben ein großer Kreis interessanter Stoffe von der romanhaften Behandlung ausgeschlossen ist. Jedenfalls sind seine Helden Blut von unserm Blut und alle sind heimisch in ihrer Gedanken- und Empfindungswelt. Bei dem weiter in die Geschichte zurückgreifenden Roman geht es selten ab ohne Verfälschung des Zeitkostüms im Denken und Empfinden, denn jeder Dichter ist das Kind seiner Zeit und diese wird immer unwillkürlich abfärben, welches verschollene Jahrhundert oder Jahrtausend er auch erfassen mag.

Ohne Frage ist das Problem, das der zeitgeschichtliche Roman zu lösen hat, ein besonders schwieriges; das Problem der Aktualität, des naheliegenden Interesses an einem mehr oder weniger der Zeitgeschichte angehörigen Stoff. Hier liegt die Gefahr bloß stoffartiger Wirkungen vor, denen das ästhetische Gewissen keine Sanktion erteilen kann. Wie sehr jenes Interesse selbst beim Publikum ins Gewicht fällt, das beweist der große Erfolg, den seinerzeit die Romane von John Retcliffe und neuerdings diejenigen von Gregor Samarow davontrugen. Was den buchhändlerischen Absatz betrifft, konnte sich John Retcliffe, der Post-

sekretär Goedsche, mit Ebers und Freytag in eine Linie stellen; „Sebastopol," „Nena Sahib," „Villafranca" gingen in 70—100000 kaufende Hände, freilich auf dem wenig vornehmen Wege der Kolportage.

Retcliffe und Samarow haben jenes Problem in der einfachsten Weise gelöst: sie nahmen die öffentlichen Charaktere der Zeit, mochten sie nun tot oder noch am Leben sein, ohne weiteres mit ihrem vollen Namen und ohne jede Maske in ihrem Roman auf, suchten sie in ihren Kabineten, bei ihren Privatunterhaltungen auf, legten ihnen Worte und Gedanken in den Mund, die sie vielleicht ausgesprochen haben konnten, die aber möglicherweise nur der Feder des Romanschreibers entflossen, und setzten sich damit, was für einen Poeten immerhin bedenklich ist, der Gefahr eines Widerspruchs aus, da die Lebenden sich doch nicht als Phantasiegestalten brauchten behandeln zu lassen.

Die Sache wird dadurch nicht viel anders, wenn der Dichter den Namen verschweigt, im übrigen aber die Person so kenntlich zeichnet, daß ihre Identität nicht in Frage kommen kann. So verhält es sich z. B. mit der kleinen Excellenz, in Spielhagens „Sturmflut," welche doch nur ein photographisches Bild von Windthorst ist.

D'Israeli hat in seinen Romanen meistens einen gänzlich verschiedenen Weg eingeschlagen, besonders aber in „Endymion"; er führt uns gleichsam auf den Maskenball der hohen Politik und es schlägt keine Mitternachtsstunde, in welcher sich seine Helden demaskieren; aber auch in bezug auf ihre Abenteuer wechselt Wahrheit und Dichtung in einer Weise, welche doch unzulässig erscheinen muß gegenüber Thatsachen, die im hellsten Tageslicht der neuen Geschichte stehen. Er hat ein neues Genre erfunden, das einen eklatanten Widerspruch in sich selbst trägt: das Zeitungsmärchen; er hat Thatsachen, die man in den letzten Jahrgängen aller europäischen Zeitungen verzeichnet findet, phantastisch aufgeputzt und in eine märchenhafte Beleuchtung gerückt. Schon in „Vivian Grey" spielten deutsche Großherzoginnen und Diplomaten mit und zwar ebenfalls in einer maskenartigen Vermummung; dagegen nannte D'Israeli in seinem vorletzten Roman „Lothair" die Dinge bei ihrem rechten Namen; er gab ein Bild des Treffens von Mentana, indem er dies geschichtliche Ereignis rundweg so bezeichnete, wie es in der Chronik der Zeitgeschichte steht, und auch Garibaldi, den er freilich nicht näher porträtiert, durfte ohne jede Maske als Leiter einer Bewegung auftreten, welche für den Fortgang der Romanhandlung von Wichtigkeit ist.

Wie anders das Versteckspiel in „Endymion"! Die englischen Kabinets-

minister führen falsche Namen; man weiß nicht, sind die rechten gemeint oder hat der Autor ihnen poetische Figuren untergeschoben. Die Kontrole ist zur Hand; ja D'Israeli selbst erläutert sie durch seine genauen Jahreszahlen. Die Chronologie und das Märchen — wie paßt das zusammen?

Am märchenhaftesten erscheint Prinz Floreſtan; schon der Name erinnert an die Prinzen der Scheherezade oder an die Novellenprinzen, aus denen die altbritischen Dramatiker ihre Helden machten. Prinz Floreſtan ist der Sohn der Agrippina: er verweilt später als geheimer Verschwörer in England; es ist keine Frage, wir haben es mit Ludwig Napoleon, dem Sohne der Hortense, zu thun, und wie wir gleich hinzufügen wollen, D'Israeli schildert ihn als einen höchst sympathischen, etwas verschlossenen, aber sanften und gutmütigen Charakter.

Der in England sich aufhaltende Prätendent erobert sich schließlich seine Krone, aber nun wieder in ganz unhistorischer Weise, etwa wie wenn er bei seinem boulogner Abenteuer Erfolg gehabt hätte. Das Land wird auf einmal in den Süden verlegt. Von einem Kaiser ist nicht die Rede, nur von einem Könige, und dieser König wählt zuletzt zu seiner Gattin die schöne hochstrebende Myra, die Heldin des Romans neben dem von ihr vorwärts geschobenen Endymion. Myra als Eugenie — diese Vermischung des Phantastischen und Wirklichen hat nur ein Hin- und Herraten zur Folge, das einen echt künstlerischen Eindruck nicht aufkommen läßt. „Wer bist du, schöne Maske?" fragt man in einem fort; die Maske kommt uns bekannt vor und ist es doch wieder nicht.

Dasselbe gilt von den Romanen des talentvollen Alphonse Daudet, der in seinem „Nabab" eine in Pariser Kreisen wohlbekannte Persönlichkeit, einen in Tunis reichgewordenen Franzosen, zum Helden eines interessanten Romans machte, gleichzeitig aber das Alterego Louis Napoleons, den Herzog von Morny, unter einem ganz durchsichtigen Pseudonym mit voller Lebenswahrheit zeichnete, ja die Sterbestunden desselben in einem meisterhaft durchgeführten Kapitel treu nach der Natur, freilich um so wirksamer schilderte. In „Les rois en exil" gab er ebenfalls Photographien verbannter Fürsten und Prinzen, in dem Haupthelden mehr einen typischen Vertreter der ganzen Gattung, märchenhaft wie Prinz Floreſtan, mit seinem ganzen Königreich und der in keiner Chronik der Zeit zu findenden kriegerischen Expedition zur Wiedereroberung der Phantasiehauptstadt Leybach. Daudets „Noumi Rumestan" ist der aus dem roten ins weiße übersetzte Gambetta, maskiert als Vorkämpfer der legitimen Partei, aber in seinem Maulheldentum, in seiner unermüdlichen Redseligkeit, in seinem Eifer zu versprechen und in seiner Hartnäckigkeit nie

Wort zu halten, ein unverkennbares, wenn auch etwas ins Karikierte abschweifendes Nachbild des hochgefeierten französischen Politikers: dies alles, diese ganze Mischung von Wahrheit und Dichtung macht einen unbefriedigenden Eindruck.

Wir bleiben dabei, das politische Märchen, die phantastisch aufgeputzte Zeitung hat kein ästhetisches Recht; das Fabulieren muß aufhören, wo es sich um allgemein bekannte Thatsachen handelt, die sich nicht in Sagenduft hüllen lassen.

Neben den großen Kulturgemälden und zeitgeschichtlichen Romanen entwickelt sich der Roman des sozialen Problems, der nur einzelne Abschnitte des ganzen Kreises behandelt. Wir begleiten entweder den Helden auf seinen Irrfahrten durch die Gesellschaft, bis er in ihr einen festen Halt gefunden, wie den Wilhelm Meister; oder eine bestimmte Frage wird ohne aufdringliche Tendenz an einem konkreten Fall des sozialen Lebens dargestellt. Hierher gehört besonders die Physiologie der Ehe in Goethes „Wahlverwandtschaften," in den Romanen der George Sand, z. B. in „Indiana," „Jaques," und ihren zahlreichen Nachahmungen. Von derselben Schriftstellerin wird die sinnliche und platonische Liebe in „Lelia" geistvoll kontrastiert, der Handwerkerstand verherrlicht u. s. f. Der Gegensatz der Stände, der Kampf der Bourgeoisie und Aristokratie, die Überflügelung der letzteren durch den Genius des tiers-etat, bildet in Gustav Freytags „Soll und Haben" den Mittelpunkt der Handlung, während die „Verlorene Handschrift" den deutschen Gelehrtenstand in seinen Beziehungen zu den Höfen und den andern Ständen nicht ohne romantische Übertreibungen zeichnet. Friedrich Spielhagens Romane: „Problematische Naturen," „Durch Nacht zum Licht," „Die von Hohenstein," „In Reih und Glied," „Hammer und Ambos," „Sturmflut," sind von energisch hervortretendem politischem Inhalt, bei graziöser Form und geistreicher Behandlung. Freigeistige Auflockerung in streng konservativen, autonomischen Kreisen ist die Grundstimmung in Schückings Romanen, während den Gegensatz von Arbeit und Besitz, Erfindung und Ausbeutung auf industriellem Gebiete Prutz in seinem „Engelchen" behandelt. Fanny Lewald liebt konfessionelle Konflikte der religiösen und politischen Überzeugung in den Vordergrund zu stellen. Hier liegt die Gefahr der Tendenz nahe, an der eine Menge neuer Romane scheitert.

In Beziehung auf den Lebenskreis, in welcher sich der Roman bewegt, kann man den Salonroman, den Volksroman und den bürgerlichen Familienroman unterscheiden. Der Salonroman führt uns in

die fashionabeln Konflikte des aristokratischen Lebens; wir sind hier den Sorgen der materiellen Existenz entnommen, und diese höhere Freiheit läßt die Fragen des Herzens zu ihrem ungetrübten Rechte kommen. Die Gefahr liegt hier in der Verfeinerung der Empfindung, in ihren üppig selbstgefälligen Schwelgereien, in der Überhebung einer exklusiven Lebensstellung! Das Resultat dieser ausschließlichen Beschäftigung mit dem eigenen Herzen ist entweder der Ehebruch oder das Kloster. Die Staël in „Corinne" und „Delphine" ging hier voran; Bulwer in „Pelham," „Devereux" folgte; die Gräfin Hahn-Hahn in ihren kapriziösen, aber geistvollen Romanen, der elegante Sternberg u. a. vertreten den Salonroman in der deutschen Litteratur. Im Gegensatz entwickelte sich in Deutschland der Volksroman zur Dorfgeschichte, ohne den Humor des Lesage und Smollet! Derbe Realität, sogenannte tüchtige Charaktere von altem Schrot und Korn, rustikale Zustände bis in alle juristischen und kriminalistischen Verwickelungen hinein, bis in alle Subtilitäten bäuerlicher Standesunterschiede treten in den Vordergrund; die Faustinen verwandelten sich in Barfüßele, die Ulrichs in Lehnholde; Uli der Knecht fesselte mehr, als Sternbergs Paul der Herr; aber dieser Idylle fehlt der Frieden, das Glück, die arkadische Beleuchtung; die herbsten Konflikte wurden in sie verlegt; sie war entweder bäuerlich roh oder von Reflexionen einer ihr fremden Bildung durchzogen, so daß weder das Talent eines Auerbach und Rank, noch die kapriziöse und naturwüchsige Originalität eines Gotthelf diesen Schöpfungen eine längere Dauer und Geltung verbürgen.

In die Mitte zwischen Volks- und Salonroman tritt der Familienroman, welcher die Interessen der bürgerlichen Familie, die einfachen Konflikte des häuslichen Lebens behandelt. Richardson in seiner „Pamela," „Klarissa" u. a. ist der Schöpfer dieses Romans; Oliver Goldsmith gab in seinem „Vikar von Wakefield" sein glänzendstes Muster. Rührende Idyllik des Hausstandes, Verführungsgeschichten, Nahrungssorgen, die Welt aus der Perspektive des Wohn- und Schlafzimmers bildet seinen Inhalt. Hermes verpflanzte den Richardsonschen Roman, der sich wenigstens durch organische Gliederung und einen, wenn auch noch so weitschweifigen innern Zusammenhang auszeichnete, nach Deutschland. Hier bildet er seit Lafontaines Zeit die undurchdringliche Mitte einer umfangreichen Unterhaltungslitteratur: wir brauchen bloß Clauren, Gustav Schilling, Laun, Henriette Hanke, Ottilie Wildermuth u. a. zu erwähnen. Die Engländerin Currer Bell mit ihren psychologisch interessanten Gouvernantenromanen, und die

Schwedin Friederike Bremer sind die Führerinnen jener großen Schar, welche das Werg des Familienglücks und -Unglücks am häuslichen Herde spinnt.

Als eine Spezialität des Romans erwähnen wir noch den exotischen und Seeroman, welcher an den „Urroman," die Odyssee, und an die ersten hellenischen Romane anknüpft. Seinen Inhalt bilden die Abenteuer des Meeres und der Fremde, das Seeleben, der Urwald und die exotische Landschaft, die Sitten fremder Völker, die sozialen Rassenkämpfe in fremden Weltteilen. Einen solchen exotischen Reiz üben auf uns die national patriotischen Romane eines Cooper aus, der indes an genialer Darstellungsgabe, glänzendem Kolorit, kosmopolitischem Weltblick und tiefem Humor bei weitem von Sealsfield übertroffen wird. Neuerdings haben Friedrich Gerstäcker, Balduin Möllhausen, Armand, der Franzose Aimard u. a. diese Spezialität mit Geschick gepflegt. Den Seeroman insbesondere vertritt Eugene Sue mit greller, aber phantasiereicher Marinemalerei und Marryat mit derb kräftigem Humor und farbensattem Realismus.

Wenn das humoristische Element in alle diese Romane mit hineinspielt und in einzelnen Charakteren, Situationen und Schilderungen zur Geltung kommt: so tritt es stilbeherrschend in dem humoristischen Roman auf. Der Humor beeinträchtigt allerdings das epische Grundgesetz der Objektivität; denn wenn er auch dem objektiv Komischen zu seinem Rechte verhilft, so hat das freie und glänzende Spiel des Geistes, das die Welt kaleidoskopisch zusammenschüttelt, doch in ihm das Übergewicht. Die objektive Komik tritt in jenen realistischen Possenbildern, wie sie sich in den Romanen eines Smollet und Fielding finden, noch mehr aber in jener ironischen Darstellungsform hervor, welche mit der Treue des naiven Epikers ernst, sorgfältig, unerschütterlich den Zusammenhang von Begebenheiten erzählt, welche der Spiegel der menschlichen Thorheit sind. Das unsterbliche Muster dieser Darstellungsweise ist der „Don Quixote" des Cervantes, dessen humoristischer Doppelstern Don Quixote und Sancho Pansa für alle Zeiten den idealistischen und realistischen Pol der menschlichen Thorheit repräsentiert. Auch der satirische Roman eines Jonathan Swift, besonders sein Hauptwerk „Gullivers Reisen," gehört in das Gebiet objektiver Komik. Die burlesk-humoristischen Romane eines Rabelais und Fischart wenden sich bereits von der streng-epischen Darstellung ab und ergehen sich in allen erdenklichen Sprüngen der Laune und des Witzes, bald phantastisch, bald cynisch, mit handgreiflichen Angriffen auf einzelne Stände der Gesellschaft. Dagegen nimmt der sentimentale Roman bei Sterne einen Anlauf zu vollkommener Verflüchtigung

des Epischen in die ätherischen Gase eines Sentiments, das sich kaum noch um das Thatsächliche kümmert, sondern nur seinen eigenen, launisch launigen, fast hysterischen Anwandlungen folgt. Eine glänzende Vereinigung der satirischen Ader Swifts, der Sentimentalität Sternes und der derben Komik Fieldings in einem reichen, tiefen, allseitig gebildeten Genius findet sich in den humoristischen Romanen Jean Pauls, deren Form indes die Lizenzen des Humors mißbraucht und in vollkommene Stillosigkeit ausartet. Zu einer mehr epischen Darstellungsweise kehrte der humoristische Roman eines Dickens und Thackeray zurück, wenn auch die Ader Sternes keineswegs in diesen mehr realistischen Formen ganz versiegt ist.

3. Das Märchen und die Novelle.

Aus dem Märchen, der phantastischen Novelle, bildete sich die moderne Novellistik, was historisch unschwer nachzuweisen ist. Das indische Fabelbuch des „Bidpai," die sieben weisen Meister, die disciplina clericalis von Perrus Alfonsi, die gesta Romanorum, in denen arabische Märchen stark vertreten waren, bildeten, neben den französischen Fabliaux der Trouvères, die Hauptquelle der italienischen Novellistik, welche die ersten und bedeutendsten Muster dieser epischen Nebenform enthält. Mit den Märchen von tausend und einer Nacht und dem Papageienbuch haben diese italienischen Novellenbücher eine bestimmte Einkleidung gemein, indem eine Situation vorausgeschildert wird, aus welcher jene Erzählungen fließen. Diese Situation ist in den „sieben weisen Meistern", in den Märchen von tausend und einer Nacht bekannt. Eine solche „Rahmen-Erzählung" findet sich schon in dem sanskritischen Vikramatscharita (Leben des Vikramâditja), das unter dem Titel: Ardschi Bordschi mongolisch bearbeitet ist. Diese Erzählung berichtet, wie der König Bhodscha den Thron des Vikramâditja fand, aber durch 32 daran befindliche Statuen 31 mal gehindert wird, ihn zu besteigen und erst von der letzten die Erlaubnis dazu erhält. Die 32 Statuen erzählen bei dieser Gelegenheit jede eine Geschichte, woher die Sammlung auch die Bezeichnung „Sinhâsanavâtrinçat" trägt: die 32 des Throns. Ähnlich läßt Boccaccio im „Decamerone" seine Novellen in einem Kreise von Herren und Damen erzählen, welche vor der Pest aus Florenz geflohen. Noch abenteuerlicher ist die Einkleidung in dem „Pecorone" des Ser Giovanni, wo der Geliebte einer Nonne, welcher Mönch und Kaplan geworden ist, um in ihrer Nähe zu sein, und sie selbst, im Sprechzimmer des Klosters sich fünfundzwanzig Abende lang diese Novellen erzählen. Ebenso unglücklich ist die Einleitung zu „Diporti" des Girolama Parabosco, der uns erzählt, wie sieben-

zehn Herren fischen gehn wollen, sich aber, weil das Wetter zu schlecht, zusammensetzen und Geschichten erzählen. Cinthio läßt in seinen „Hecatommiti" zehn Frauen und zehn Herren der Plünderung Roms entfliehen, nach Marseille segeln und sich unterwegs Novellen erzählen. Das Muster des Boccaccio ahmte bekanntlich auch Chaucer in seinen „Canterbury tales" nach, indem er diese Geschichten von Pilgern, bei Gelegenheit der alljährlichen Frühjahrswanderung nach dem Grab des Märtyrers Thomas Bekket in Canterbury abends bei Tisch erzählen läßt. Neuerdings sind Tieck im „Phantasus," dem romanischen Märchenbuch, und Goethe in den mehr novellistischen „Unterhaltungen der Ausgewanderten" diesen Beispielen gefolgt. Und in der That eignet sich ein solcher erzählender Faden trefflich zur Anreihung einer größeren Zahl von Märchen und Novellen. Das asiatische und europäische Märchen stammt aus Hindostan. Eine Sammlung, die Vetâlapantschevinçati, die fünfundzwanzig Erzählungen eines Totengespenstes, gehören der buddhistischen Litteratur an. Von dort gingen sie zu den Mongolen über (Shiddikür, Vetâla-Zauber), und durch das persische Papageienbuch wurden sie nach dem Abendlande verpflanzt.

Das Märchen ist eine phantastische Erzählung, welche nur dem freien Fluge der Phantasie folgt und die Schranken der Realität nicht achtet. Wie die Sage aus der Auflösung des Mythos hervorgegangen, unterscheidet es sich von dieser durch die gänzliche Unbestimmtheit in bezug auf seine Helden, auf Ort und Zeit. Die Sage vollzieht den Prozeß der Entgötterung, indem sie die Götter in Halbgötter, Heroen und wunderbare Helden verwandelt, aber dabei die bestimmte That, den bestimmten Namen festhält. Das Märchen rettet dagegen die Ungebundenheit des Wunderbaren, für welches jeder feste Anhalt aufgegeben wird. Naiv, kindlich, spielend oder gespenstig schauerlich, schlägt es eine ganze Skala von Tönen an, aber mit der Virtuosität der selbstgenugsamen Phantastik. Es bewegt sich in der Region des Traumes und besitzt seine ganze Magie. Es verzaubert die Natur, läßt Thiere reden, aber nicht wie in der Fabel als allegorische Repräsentanten einer bestimmten Eigenschaft, sondern in aller bunten Frische und Freiheit der Individualität. Die Metamorphose ist seine Praxis, die Seelenwanderung sein Dogma. Es schwelgt in Glanz und Pracht, im feenhaften Kolorit, im kolossalen und überraschenden, in einer hyperbolischen Wirklichkeit. Sein traumartiger Charakter schließt alles Lehrhafte, jede bestimmte Moral aus und läßt nur hier und dort eine Bedeutung, einen Sinn ahnungsvoll in seine vorüberfliehenden Erscheinungen hineinspielen. Die orientalischen Märchen sind farbenreich, die

terischer Vollgültigkeit man nicht zweifeln sollte, da eine echt künstlerische Behandlungsweise hier wie auf jedem Gebiete der Dichtkunst Einkleidung und Bedeutung zu schöner Einheit verbinden kann. Wir unterscheiden als Formen des didaktischen Gedichtes das Epigramm, das Lehrgedicht, die Satire und Epistel.

1. Das Epigramm.

Das Epigramm (Sinngedicht) ist aus den alten Aufschriften auf Denkmälern hervorgegangen und die lakonische Urform des Epos. Die Inschrift auf dem Denkmal einer That, dem Grabmal eines Helden faßt diese That, das Leben und Wirken des Helden in gedrängtester Epik zusammen. Aus diesem Ursprung leitet auch Lessing seine bekannte Definition her, indem er das Sinngedicht für ein Gedicht erklärt, „in welchem, nach Art der eigentlichen Aufschrift, unsere Aufmerksamkeit und Neugierde auf irgend einen einzelnen Gegenstand erregt und mehr oder weniger hingehalten werden, um sie mit eins zu befriedigen." Erwartung und Aufschluß sind also die beiden Teile des Epigramms! Die Erwartung wird durch die episch-objektive Darstellung erregt; der Aufschluß tritt als überraschende sinnige Deutung auf. Wesentlich für das Epigramm ist, daß es aus diesen beiden Teilen besteht, daß jeder scharf ausgeprägt ist, daß das Bild nicht mit andern Zügen ausgemalt wird, als sie die Deutung erfordert, weil sonst der Aufschluß eine noch auf weiteres gerichtete Erwartung nicht befriedigen würde. Der bloße Denkspruch ist ebensowenig Epigramm, wie das kurze Histörchen. Dort fehlt die Erwartung, hier der Aufschluß. Jener gehört zu den Gnomen, Weisheitssprüchen, dieses ist eine Anekdote im Lapidarstil. Die epigrammatischen Bienen unterscheiden sich noch von den Heuschreckenschwärmen einer moralisirenden Gnomik. In der Bibel, in der griechischen Anthologie, in den orientalischen Frucht- und Rosengärten finden sich zahlreiche Gnomen — Salomon und Solon, Theognis und Saadi, Rückert in der „Weisheit des Brahmanen" ergehen sich in solchen aphoristischen Offenbarungen. Der schärfste satirische Epigrammatiker ist der Römer Martial. Seine neulateinischen Nachahmer erwähnen wir nicht! Der Franzose Scarron, die älteren deutschen Dichter Logau, Wernicke und Kästner, Goethe und Schiller in den „Xenien," litterarisch-kritischen Epigrammen einer anmaßenden Diktatur, neuerdings Friedrich Hebbel, Vischer, Emanuel Geibel, Paul Heyse, Georg von Oertzen u. a., haben das Epigramm weiter ausgebildet! Seine beliebteste Form ist das Distichon. Schon das einzelne Distichon genügt zum Epigramm, als

sein willkommenes normales Schema, indem der Hexameter die Erwartung, die sich weit erschließt, der Pentameter den kurz zusammenfassenden Aufschluß gibt. Doch eignet sich auch der leichtfüßige, kurze Jambus in passenden Reimverschlingungen zum rhythmischen Träger des Epigramms.

In der neuesten Zeit hat man das Epigramm in selbständiger Form wenig ausgebildet, dagegen durch die beliebte Vermischung der Formen, die in allen Übungsepochen eintritt, die epigrammatische Pointe auf Dichtungen übertragen, deren Reinheit sie entstellen muß. Nach Heines Vorbild ist selbst unsere Liederdichtung und Reflexionspoesie von solchen epigrammatischen Pointen angekränkelt, welche den musikalischen Schmelz des Gefühls und den Schwung des Gedankens zerstören. Eine Befreiung der Lyrik von diesen Pointen des Weltschmerzes, der Blasiertheit und des spielenden Witzes würde durch einen selbständigen Anbau des Epigramms erleichtert werden; seine Bienenstöcke würden dann aus unsern lyrischen Blumengärten entschwinden.

2. Das Lehrgedicht.

Das Lehrgedicht ist die in eine metrische Form gekleidete Auseinandersetzung irgend eines Gegenstandes aus dem Gebiete der Moral, des Lebens, der Wissenschaft und Kunst. Hier hört die freie Durchdringung von Form und Inhalt auf; der bestimmte einseitige Zweck verdrängt den Selbstzweck der Schönheit, um so mehr, als die wissenschaftliche Analyse, deren sich das Lehrgedicht in Definitionen, weitläufigen Erörterungen, welche das Ganze in seine Teile auseinandernehmen, bedient, der poetischen Synthese geradezu entgegengesetzt ist. Wir haben dies schon früher, bei dem beschreibenden Gedicht, erwähnt, das ebenfalls durch den analytischen Gang, durch die Mosaik von Einzelheiten den poetischen Zauber einbüßt. Beide Dichtformen sind für die Gegenwart verschollen, von der ästhetischen Bildung derselben verurteilt und haben deshalb nur noch das Interesse einer geschichtlichen Kuriosität. Von diesem Gesichtspunkte aus bleibt der Aesthetik nur noch der kurze, litterar-historische Nachweis übrig, an wie vielen Stoffen sich diese lehrhafte Muse versucht hat.

Der Grieche Hesiod beginnt mit seinen „Tagen und Werken," die reich an nüchternen Beschreibungen im Kalenderstil, an Regeln der Lebensweisheit, der Oekonomie u. s. f. sind, den Reigen. Die patriarchalische Einfachheit der Lebenszustände übt hier auf uns noch einen poetischen Reiz aus. In Virgils „Georgika" verschwindet dieser Reiz, trotz einzelner glänzender Schilderungen, gegen die weit ausgeführte Prosa der Agrikultur. Gedichte wie Ovids „ars amandi" und Lucretius „de

rerum natura“ erheben ſich, indem ſie Stoffe der Empfindung und des Gedankens behandeln, über das Niveau der bloß techniſchen Lehrgedichte. Auch die „ars poetica“ des Horaz und die Poetiken des Vida, Pope und Boileau finden in ihrem Stoff einige dichteriſche Oaſen. In neuerer Zeit hat Tiedges ſentimental-religiöſe „Urania“ einen mehr elegiſch-lyriſchen Charakter. Wir fügen hier einen nicht einmal vollſtändigen Katalog der litterarhiſtoriſchen Kurioſitätenſammlung des Lehrgedichtes bei.

Von altlateiniſchen Dichtern iſt noch zu erwähnen der jüngere Lucilius, der Freund des Seneka, der ein Lehrgedicht über den „Aetna“ dichtete.

Von neulateiniſchen Dichtern ſchrieben in Verſen: Vida über das Schachſpiel und die Seidenzucht, Fracaſtoro über die Syphilis, Giuſeppe Milio über den Gartenbau, Kardinal Adriano und Natale Conti über die Jagd, Angelio Bargeo über die Dreſſur der Jagdhunde, Marco Tullio Berró „zehn Bücher rusticorum.“

Von italieniſchen Dichtern: Giovanni Rucellai nach Virgils Vorbild über die Bienen, Alamanni über den Landbau, Baldi über die Nautik, Berlingheri eine Geographie in terze rime, Teſſauro über die Seidenzucht, Giambullari über die Beſchwerden des Eheſtandes im „Sonaglio delle Donne.“ Fiordano gab eine gereimte Naturgeſchichte der Fiſche; Duchi ſchrieb in Verſen über das Schachſpiel, Valvaſone über die Jagd, Riccoboni über die Schauſpielkunſt, neuerdings Bartolomeo Lorenzi über den Bergbau, Ceſare-Arici über den Olivenbau und die Korallen, Niccolini über den Zedernbau u. ſ. f.

Von den engliſchen Dichtern: John Davies „nosce te ipsum,“ über die Unſterblichkeit der Seele, Buckingham über die Dichtkunſt, Roscommon über die Überſetzungskunſt, John Philipps über die Bereitung des Äpfelmoſtes, Hill über die Schauſpielkunſt, Dyer über die Wolle, Armſtrong über die Diätetik, Grainger über das Zuckerrohr, Pope über den Menſchen, Akenſide über die Freuden der Phantaſie, Young über die Kraft der Religion u. a.

Von franzöſiſchen Dichtern: Louis Racine „de la grâce, und „de la réligion,“ Dorat über die theatraliſche Deklamation, Delille über die Gartenkunſt und den Landbau, Boisjolin über die Botanik, Caſtel über die Pflanzen, Erménard über die Schifffahrt, Lalane beſang den Küchengarten, Gudin und Daru die Aſtronomie, Légouvé das Verdienſt der Frauen, St. Viktor die Hoffnung. Hierher gehören noch: Lémerciers „l'Atlantiade ou la théogonie Newtonienne,“ „la Panhypocrisiade“

und „les ages français," Lebruns „sur le bonheur de l'étude," Fontanes' „l'Astronomie."

Von deutschen Dichtern besang Martin Opitz „den Vesuv" und „Trostgedicht in Widerwärtigkeit des Krieges," Haller „die Alpen," Cronegk „die Einsamkeiten," Uz „die Kunst stets fröhlich zu sein," Kästner „die Kometen" und „einige Pflichten des Dichters," Lichtwer „das Recht der Vernunft," Dusch „die Wissenschaften," Neubeck „die Gesundbrunnen" u. a.

3. Die Satire.

Die Satire, eine Dichtung, welche die Irrtümer, Thorheiten und Laster der Zeit mit scharfem Spott, sittlichem Pathos und in komischer Darstellung geißelt, darf den Zweck der Belehrung und Besserung nicht offen zur Schau tragen, wenn sie nicht in die Fehler des Lehrgedichtes verfallen will, sondern sie muß aus ihrer Darstellung selbst den Spott und die Züchtigung, die Thorheit unmittelbar hervorleuchten lassen. Geht sie aus einer humoristischen Weltanschauung hervor, besitzt der Dichter objektive Darstellungskraft: so schwindet das Lehrhafte der Satire zu unbedeutender Nichtigkeit, und sie behauptet einen episch-humoristischen, echt dichterischen Charakter. Auch das Pathos sittlicher Entrüstung stört diesen nicht, wenn es sich nicht selbständig in den Vordergrund drängt, sondern nur die innere Glut, die Kraft und das Mark der Darstellung hergibt. Die gefährliche Klippe der Satire ist die Karikatur, in welche sie leicht übergeht, da die Thorheit um so schärfer hervorgehoben wird, je mehr sie sich mit einem Menschen, einer Epoche zu identifizieren scheint. Als Vers der Satire wurde der Jambus von Archilochos, der Hexameter von Horaz, der Alexandriner von früheren deutschen Dichtern angewendet. Wir halten die Freiligrathschen Alexandriner und die gereimten Jamben noch heutzutage für empfehlenswerte Formen der selbständigen „Satire," die mit Unrecht in Mißkredit gekommen ist, seitdem sich die satirische Ader nur durch die Romanprosa (in Jean Pauls Extrablättern, Immermanns „Münchhausen," Gutzkows „Blasedow" u. a.) oder durch die Feuilletonlitteratur hindurchzieht. Wir glauben zwar nicht, daß die „Satire" noch jene Wirkungen haben wird, wie die schmähenden Jamben des Archilochos, deren Opfer sich selbst aus Verzweiflung erhängten; wir wünschten auch dem persönlich-pasquillartigen Ton der Popeschen „Dunciade," der spießbürgerlichen Prosa Rabeners und andern einseitigen historischen Gestalten keine Wiedergeburt; doch wir erinnern nur an die liebenswürdige Sittenmalerei des epikuräischen Horaz, an den finstern

stoischen Zorn des Persius, an des Juvenalis Rembrandtsche Kulturbilder, an diese Denkmäler einer in ihren Lastern kolossalen Zeit; an die Satiren des Jacopo von Todi, des berühmten Hymnendichters, der sich in der Form an die provençalische Sirventesen anschließt; an die altenglischen Satiriker John Hall (1574—1656) „kritische akademische und moralische, zahnlose Satiren" („Toothless Satyrs, poëtical, academical, moral") und „Virgidemarium: the three last books of byting Satyres," ein vollständiges Gemälde der Zeit und ihrer fashionablen Thorheiten; an den Dramatiker John Marston („die Verwandlung von Pygmalions Statue", nebst verschiedenen Satiren, „die Geißel der Schlechtigkeit", the scourge of Wrong. 1598), der zelotisch, derb, im Ausdruck klarer ist; an John Donne (1573—1631), der besonders das Hofleben oft sehr witzig verspottet, z. B. wenn er Plagiatoren und Nachahmer geißelt und dessen Satiren Pope modernisiert und periphrasiert hat; wir erinnern an Boileau, Voltaire und Swift, an die vortrefflichen deutschen Muster eines Lauremberg und Liskow, an die Satiren von Joseph Chénier, besonders: les nouveaux saints, die gegen Chateaubriand gerichtet war (1802); an Paul Courier, Béranger, Giusti u. a., um unsere Generation zur Wiederbelebung der selbständigen satirischen Form anzuregen. Wir haben in neuester Zeit nur einen bedeutenden poetischen Satiriker aufzuweiten, Heinrich Heine, der in „Atta Troll" und dem „Wintermärchen" größere Dichtungen dieser Art geschaffen, die eine unnachahmliche satirische Ader verraten. Nächstdem dürften auf dem Gebiete politischer Satire einige Gedichte von Georg Herwegh, Adolf Glaßbrenner, und mehrere des „Kladderadatsch" rühmende Erwähnung verdienen. Die Satire als eine Stimmung des Gemütes, welche die Wirklichkeit am Ideal mißt, kann freilich die verschiedensten dramatischen und epischen Formen durchdringen; doch hat sie ebensogut ein Recht, sich ihre eigene Form zu schaffen, welche durch rhythmische Getragenheit einen lapidaren Charakter annimmt, den die Humoreskenprosa des Feuilletons ihr nicht gewähren kann.

4. Die Epistel.

Auch diese Form verdient die Beachtung der modernen Dichter. In ihrer geschichtlichen Behandlung wiegt oft das Lehrhafte, oft das Satirische, wie bei Horaz, Pope, Wieland u. a. vor; doch die freiere Form der Epistel, als des poetischen Briefes, der ein individuelles Leben gewinnt durch die Person, die ihn schreibt, und durch die, an welche er gerichtet ist, erscheint geeignet für humoristische Ergüsse, welche eben durch diese

fast dramatischen Beziehungen zweier Charaktere und durch die metrische Form einen künstlerischen Halt gewinnen. Wenn wir auch die „Heroiden“ des Ovid, und ihre Nachbildungen von Pope, Dorat, Laharpe, Hoffmannswaldau und Lohenstein, als die pathetische Epistel, in welcher berühmte Männer und Frauen des Mythos und der Geschichte die Helden des Briefwechsels sind, für bedenklich halten, weil sie zu Monologen verführen und ungeeignet sind, einen weltgeschichtlichen Charakter in seiner Bedeutung darzustellen: so geben sie doch einen lehrreichen Wink, welcher verschiedenartigen Ausbildung die Epistel fähig ist, und werden bei talentvoller Durchführung und taktvoller Wahl des Stoffes auch heutigen Tages noch Geltung finden können. Ein lebendiges humoristisches Kulturbild der Gegenwart läßt sich in der „Epistel“ überhaupt vortrefflich vorführen; sie ist die dichterisch geadelte Humoreske und Novellette; ja selbst einer Welt von Stimmungen, psychologischen Entwickelungen, Reflexionen, für welche nur die Prosa des Romans heutzutage eine Stätte bietet, eröffnet sie ein erwünschtes Asyl. Es ist keine Frage, daß die ernste „Epistel“ in der Hand des rechten Talents dichterische Bedeutung gewinnen kann. Zu erwähnen sind die vorwiegend satirischen, doch in kräftigem Ton gehaltenen Episteln von Josef Chénier über die Verleumdung. Fein und kräftig zugleich ist die „Epistel an Voltaire“ reich an politischen Anspielungen die gegen Napoleon gerichtete, z. B.:

Nous conservons le droit de parler en secret,
Tacite en traites de flamme accuse nos Séjans,
Et son nom prononcé fait pâlir les tyrans!

Von neueren Dichtern hat sich nur der vielgewandte Rückert auf ihren Boden gewagt. Doch würden wir statt des Horazischen Hexameters lieber den Jambus Popes und Gais, am besten in freier Behandlung mit wechselnden Füßen, wie bei Uz, Michaelis, Nikolai und andern deutschen Vorbildern des vorigen Jahrhunderts, empfehlen. Namentlich hat Wieland in seiner Übersetzung der Horazischen Satiren und Episteln diesen freien Jambus angewendet, wenn auch reimlos und nur mit dem Wechsel fünf- und sechsfüßiger Verszeilen. Er selbst nennt in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Horazischen Satiren den freien Jambus „eine Versart, worin er zehn- und elffilbige Verse häufig mit zwölf- und dreizehnsilbigen (soviel möglich ohne Abschnitt nach der sechsten Silbe) vermischt und dadurch ein Silbenmaß erhält, das der Prosa sehr nahe kommt und ohne so ganz ungebunden zu sein, wie das Metrum der lateinischen Komödienschreiber, doch frei genug ist, um sich beinahe jedem Gedankenschwunge, jeder Wendung des Ausdrucks wie von selbst anzu-

ſchmiegen und (wenn man anders die Kunſt ſie recht zu leſen verſteht) dem Ohre, zu eben der Zeit, da es eine kunſtloſe Rede in dem gewöhnlichen Gange der Sprache des Umgangs zu hören glaubt, gleichwohl das kleine Vergnügen, das aus leiſer und ununterbrochener Wahrnehmung des Rhythmus entſteht, in einem deſto höheren Grade gewährt, je mehr Mannigfaltigkeit und Abwechslung dadurch in dieſe Art von Silbentanz gebracht wird."

In ähnlichen, nur gereimten Jamben hat der Verfaſſer dieſes Werkes ſeine Epiſteln: „An eine Schauſpielerin," „an einen dichtenden Freund," „an eine Nachbarin" u. a. abgefaßt. Auch dürften für einige Gattungen der Epiſtel ſich die Platenſchen Parabaſenverſe, die Anapäſten und Trochäen, eignen.

Der Humor gewinnt in der Epiſtel noch dadurch freies Spiel, daß ſie nicht an eine beſtimmte Perſon gerichtet zu ſein braucht; man kann auch, wie Sedaine, Epiſteln ſchreiben „à mon habit" oder wie de Pezay: „A la maitresse que j'aurai."

Drittes Hauptstück.

Die dramatische Dichtung.

Erster Abschnitt.

Wesen und Begriff des Dramas.

Das Dramatische ist die Blüte der Dichtkunst, die Vereinigung des Epischen und Lyrischen in der unmittelbaren Lebendigkeit einer gegenwärtigen sich nach der Zukunft hin entwickelnden Handlung. Wir schauen in das Herz des Menschen, aus dem ihre Handlungen hervorgehn, und zugleich in das Herz der Welt, welche durch die That der Menschen verwandelt wird. Jenes ist das Lyrische, dieses das Epische; doch weder die thatlose Empfindung, noch die tote Äußerlichkeit hat ein Recht im Drama, welches zwar jene Elemente vereinigt, aber in einer durchaus neuen Gestalt. Das Epos erzählt die vergangene Begebenheit, die Lyrik stellt die gegenwärtige Empfindung dar; das Drama führt uns eine gegenwärtige Handlung vor, die aber nach der Zukunft hin gespannt ist; das Werden und Wachsen der Zukunft ist ebenso das eigentliche Lebenselement des Drama, wie das Verweilen in einer das Gemüt bewegenden Gegenwart das Lebensprinzip der Lyrik, die Hingabe an eine erfüllte Vergangenheit das des Epos ist. Die Lyrik verharrt in der Innerlichkeit, das Epos entwickelt von außen nach innen, das Drama von innen nach außen; wenn indeß auch die Verschmelzung des Epischen und Lyrischen eine chemische Vereinigung ist, die einen neuen Stoff schafft: so treten doch in der Entwickelung der dramatischen Handlung analytische Vorgänge ein, welche den beiden Faktoren des chemischen Produktes eine selbständige Geltung verschaffen. Die äußerliche Welt zwar ist im Drama zur Dekoration geworden; die epische Beschreibung flüchtet in eine Szenerie, deren vollkommene Belebung allerdings erst die wirkliche Aufführung des Stückes vollzieht. Flüchtige Züge aus der Außenwelt

verwertet der Dramatiker nur für die Beleuchtung des Seelengemäldes — wir erinnern an Shakeſpeares Dunkan, der die milde Luft und die niſtenden Tauben in Macbeths Burg, dieſem Tod bringenden Aſyl, erwähnt.

Sehr ausgebreitet findet ſich dies Segment aus dem Kreiſe des Epos, die epiſche Beſchreibung, in den altindiſchen Dramen wieder. So ſchildert uns im „Mrichchakati“ Maitryn mit größter Ausführlichkeit das Wohnhaus der reizenden und reichen Kurtiſane Vehnaſahma, indem er uns von einem Hof zum andern führt. Die ganze Architektur des Gebäudes, Flur, Thorgiebel, Schwelle, der Elfenbeinboden über dem Thorwege, die Kapitäler der Thürpfoſten mit ihren eleganten, kriſtallenen Blumentöpfen, in welchen junge Mangobäume ſproſſen, die goldenen Felder in der Thüre, mit diamantenen Nägeln beſetzt, die goldenen Stufen des erſten Hofes, die Ställe mit dem Tierinventar des zweiten, der dritte, der Verſammlungsort der Wüſtlinge, die unzüchtige Bilder ſtudieren, der vierte mit Tanz und Muſik, der fünfte mit allen Wundern des Mineralreichs, der ſechſte mit allen Wohlgerüchen der Küche, der ſiebente mit der farbenbunten Vogelhecke: das alles wird uns von dem hindurchwandernden Maitryn mit einer epiſchen Ausführlichkeit geſchildert, welche zugleich beweiſt, daß die indiſche Bühne dieſe überſchwengliche Dekorationsmalerei der Phantaſie des Publikums überließ. Wo dieſe epiſche Schilderung ſich der landſchaftlichen Stimmung, der abwechſelnden Magie der Beleuchtung zuwendet: da wird ſie lyriſch-epiſch, wie im fünften Akt des obigen indiſchen Dramas, wo Vaſantaſana ihrem Geliebten durch ein drohendes und hereinbrechendes Regenwetter zueilt, und wo eine ſo phantaſie- und prachtvolle Wolkenmalerei und Naturſchilderung den Dialog zwiſchen Herrin und Dienerin belebt, daß die Poeſie des Regens wohl niemals ſchöner dargeſtellt worden iſt. Den Glanz- und Höhepunkt erreicht die lyriſch-epiſche Dramatik der Hindus im vierten Akte von Kalidaſas „Vikrama und Urvaſi“: ein Akt, der für das ſchönſte lyriſche Monodrama aller Zeiten gelten kann. Die Lyrik tönt hier nicht nur in ſelbſtſtändigen Geſängen aus; ſie iſt die Grundſtimmung des halb wahnſinnigen, die verlorene Geliebte ſuchenden Helden. Dabei entrollt uns der verzweifelte Sucher ein Panorama des indiſchen Waldlebens, das an Romantik die Waldpoeſie des Abendlandes übertrifft, deſſen epiſche Breite in der Schilderung des Thier- und Pflanzenlebens aber durch den ſtets wiederkehrenden Refrain des Helden ermäßigt wird, der alle dieſe Naturgeſtalten in ſeine innere Stimmung, gewiſſermaßen in die pſychologiſche Hand-

lung hineinzieht, indem er sie, eine nach der andern, nach seiner Geliebten frägt!

Die epische Erzählung wird im Dramatischen stets Platz greifen müssen, und die hellenische Tragödie, die, wie die hellenische Lyrik, den plastisch-epischen Grundcharakter der griechischen Muse nicht verleugnete, macht einen ausgedehnten Gebrauch von ihr. Da nicht die ganze Handlung auf der Bühne, unter der wir zunächst nur die innere Bühne der Vorstellung verstehn, vor sich gehen kann: so muß ein großer Teil der Handlung, der hinter den Kulissen spielt, erzählt werden. Es entsteht nun die Frage, ob die Erzählung nur das für den dramatischen Fortgang Wesentliche zu berühren habe oder sich in einer selbständigen epischen Darstellung ergehen dürfe. In den antiken Mustern ist das letztere unbedingt der Fall, ebenso wie sich die Lyrik in dem tragischen und komischen Chor ein selbständiges Organ schuf. Auch bei Shakespeare und Schiller finden sich Erzählungen, in denen die epische Darstellungsweise angewendet ist — wir erinnern z. B. an Raouls Erzählung in der „Jungfrau," an die des schwedischen Hauptmanns im „Wallenstein." Doch muß als Regel festgehalten werden, daß die epische Erzählung im Drama nur dann erlaubt ist, wenn sie ein neues, den Fortgang der Handlung förderndes Moment hinzubringt, wenn sie ein Hebel und nicht ein Hemmnis der dramatischen Spannung wird. Nach zwei Seiten hin färbt schon die dramatische Form die Erzählung in anderer Weise, als das Epos. Der epische Erzähler ist objektiv, unbefangen, nur der Sache hingegeben; der dramatische steht selbst unter der Macht des Eindrucks, den er hervorbringt. Man denke an die vibrierende Siegesfreude Raouls, an die gedämpfte Wehmut in des schwedischen Hauptmanns Erzählung. Dann aber hören wir im Drama nicht bloß den Erzähler, sondern wir sehn auch die Wirkung, die er hervorbringt, in unmittelbarer Lebendigkeit. Die Erzählung ist episch, aber ihre epische Ausführung wirkt pathologisch! Während der schwedische Hauptmann erzählt, sehn wir in der Seele der Thekla den Kampf der stummen Affekte, aus denen sich der dramatische Entschluß erzeugt. Diese Muster belehren uns, wann die Erzählungen im Drama undramatisch und müßig sind. Am unstatthaftesten sind sie am Anfange und am Schlusse des Drama, in der Exposition und der Lösung! Die Exposition soll durch die Handlung selbst, durch frische Bewegung und Berührung der Charaktere vor sich gehn, der Schluß aber die notwendigen Konsequenzen der Handlung lebendig vor uns entrollen! Besonders ist jeder Abschluß verfehlt, wo die Erzählung einer bisher unbekannten Begebenheit den Knoten löst.

Ebenso wie das epische Element kann sich das lyrische aus dem dramatischen zur Selbständigkeit entbinden! Keine Handlung, die nicht von Empfindung begleitet wäre: der Affekt, die Leidenschaft, die Höhepunkte der subjektiv-dramatischen Entwickelung sind ebenfalls Höhepunkte der Empfindung. Das Lyrische wird daher an mehreren Stationen der dramatischen Handlung zum Durchbruch kommen. In der antiken Tragödie war der Chor das Organ einer schwunghaften, selbstständigen Lyrik, welche die Anregungen der dramatischen Handlung in freien Ergüssen, in denen freilich das Episch-Gnomische vorwog, in sich verarbeitete. Der Versuch, den Chor wieder einzuführen und der Lyrik im Drama ein anerkanntes Privilegium zu erteilen, mißglückte ebenso in Ben Jonson's „Catilina," wie in Schiller's „Braut von Messina." Dagegen hatte nicht nur die Calderon'sche Romantik eine Fülle glühender Lyrik in den handelnden Charakteren des Stückes selbst entbunden, sondern auch der größte Dramatiker, Shakespeare, die tiefsinnigen Reflexionen und lyrischen Stimmungen des griechischen Chors in den Mund seiner Helden verlegt! Wie hätte dieser Dichter die Leidenschaft der Liebe in „Romeo und Julie" mit so meisterhaften Zügen schildern können, wenn ihm nicht der volle Ausdruck einer seelenvollen Lyrik zu Gebote gestanden! Je tiefer das Drama in das Innere des Menschen zurückgeht, die geheimsten Stimmungen der Seele belauscht, die Genesis der Leidenschaft durch alle ihre Stadien verfolgt: desto mehr muß ein lyrischer Zug sich in das Dramatische verweben, ja es läßt sich behaupten, daß ohne dies lyrische Element sich keine dramatische Situation in ihrer Tiefe erschöpfen läßt. Wodurch unterscheiden sich die großen Dramatiker, ein Shakespeare und Schiller, von den verständigen dramatischen Technikern, Lessing, Immermann und Laube, als durch diesen Zauber der latenten Lyrik, durch den geheimnisvollen Reiz der echt dichterischen Beseelung? Doch latent muß die Lyrik im Drama sein, nicht vorlaut, von innen heraus wirkend, nicht von außen aufgetragen, dem Dramatischen gehorchend, nicht es beherrschend, intensiv, nicht zerflossen! Die lyrischen Formen des spanischen Drama, die Sonette und Stanzen, sprengen den Rahmen der bestimmten Kunstgattung. Wie anders ist die Lyrik in Shakespeares „Romeo und Julie," die Trägerin einer sich rastlos fortentwickelnden Leidenschaft! Hieraus ergiebt sich die Berechtigung der Lyrik und ihre Schranke! Die Lyrik im Drama ist nur ein aromatischer Hauch, der über den Situationen und Charakteren schwebt! Die Lyrik ist ausgesprochene Stimmung — jeder Charakter des Drama macht in seinem Fortgang eine Reihe von Stimmungen durch, die ausgedrückt werden müssen! Doch zunächst dürfen

diese Stimmungen nur dann einen prägnanten lyrischen Ausdruck finden, wenn sie Ursache und Wirkung der dramatischen Handlung, und nicht müßige Zwischenstationen sind; dann aber darf diese Lyrik nicht eine bestimmte lyrische Form annehmen, sondern sie muß sich der dramatischen Rhythmik unterordnen. Mehrere Schillersche Monologe, in denen Stanzen, anapästische, gereimte Verse den reimlosen, fünffüßigen blanc-vers unterbrechen, sind nicht von lyrischer Zerflossenheit freizusprechen.

Die dramatische Handlung selbst liegt nun, wie alles menschliche Handeln, zwischen den beiden Polen der freien Selbstbestimmung und der verhüllten Notwendigkeit! Aber während das Epos sich mehr nach dem zweiten hinneigt, mehr das menschliche Handeln unter das allgemeine Weltgesetz stellt, sein Pathos unter die Naturgewalt beugt: stellt das Drama die That des Menschen auf die Spitze seiner freien Entscheidung und läßt die Handlung ohne jeden Eingriff der Natur aus Wirkung und Gegenwirkung der handelnden Charaktere hervorgehn. Die Welt des Dramas ist das Reich des freien Willens und der sittlichen Zurechnung. Damit ist die Darstellung des Charakters in seiner Naturbestimmung nicht ausgeschlossen! Gerade der Dramatiker stellt den Helden in jener originalen Urbildlichkeit dar, wie sein Charakter „von Haus aus" erscheint, wie er unter den Einwirkungen der Verhältnisse geworden ist. Der dramatische Charakter ist *ganz*; seine Entwickelung zieht nur das letzte Fazit seines Wesens. Der *Konflikt* muß nicht in seinen Eigenschaften, in innerer Zerfahrenheit und Haltlosigkeit liegen, sondern in seinem Geschick! Der Held darf zwischen zwei Entscheidungen schwanken; aber dies Schwanken verliert alles Interesse, wenn es eine Eigentümlichkeit seines schwächlichen Charakters und daher eine alltägliche Lebensgewohnheit ist! Das Rätsel des Verhaltens der menschlichen Freiheit und Notwendigkeit löst das Drama, wie das Leben selbst. Die Weltgeschichte ist das Weltgericht! Lear, Hamlet, Othello *müssen*, ihrer Charakteranlage nach, so handeln, wie sie handeln; aber ihre That gehört vor das sittliche Gericht, dessen Urteilsspruch in der Katastrophe und dem Schluß des Drama liegt! Der *Zufall* ist von der Peripherie des Dramas nicht ausgeschlossen, wohl aber von seinem Mittelpunkt. Er darf nicht in die wesentliche Entwickelung eingreifen, nicht die Katastrophe herbeiführen. Fiesko darf nicht, auf einem Brett ausgleitend, ins Meer stürzen; dazu gehört die That des Republikaners Verrina. Der Zufall ist in der Tragödie nur der Regisseur des Schicksals, er setzt nur die Notwendigkeit in Szene. Was z. B. in „*Romeo und Julie*" als Zufall erscheint: das ist nur Offenbarung der sich überstürzenden Leidenschaft! Der Dichter

wählt eine Variation des Zufalls; er hätte vielleicht auch eine andere wählen können, wie im Schach verschiedene Züge zu dem gleichen Resultat führen; aber jede Variation ist in sich notwendig und aus der Notwendigkeit der Charaktere und des ganzen Plans hervorgegangen. Ein freieres Feld hat der Zufall im Lustspiel! Da erfreun wir uns an seinem bunten Spiel, an jenem geheimnisvollen Luftzug, der die Gestalten des Lebens zusammen und durcheinander weht! Doch auch hier muß aus seinen neckischen Eingriffen, die das Unberechenbare im menschlichen Leben in heiterer Weise vertreten, schließlich nur das hervorgehn, was in den Menschen und Verhältnissen selbst liegt.

Schon die epische Handlung verfolgte ein bestimmtes Ziel; noch mehr gilt dies von der dramatischen, deren letzter Endzweck aus einer energischen Kollision der Zwecke hervorgeht. Die Charaktere des Dramas interessieren uns wesentlich durch ihre Zwecke! Deshalb ist müßige Charaktermalerei *episch*! Der dramatische Charakter kann nicht so voll, so reich an Zügen, so behaglich ausgeführt sein! Er ist von Hause aus gespannt auf einen bestimmten Zweck und nur nach dieser Seite hin voll beleuchtet. Freilich muß der Dramatiker die Fabel so wählen, daß die Handlung gerade den innersten Schwerpunkt des Charakters klar macht! Die Achse, um welche die Handlung rotiert, muß auch die Achse des Charakters sein — dann rotiert er mit ihr um sie und enthüllt in vollständigem Umschwung eine Seite nach der andern. *Aristoteles* nennt die „Tragödie" nicht die Nachahmung von Personen, sondern von Handlungen und Lebensverhältnissen und Glück und Unglück (denn auch dieses beruht auf Handlung), und ihr *Endzweck* ist eine *Handlung*, nicht eine Beschaffenheit. Nun besteht aber die Beschaffenheit der Handelnden in ihren Sitten, ihr Glück oder Unglück aber in ihren Handlungen. Also ist die Handlung nicht zum Behuf der Sittenschilderung da, sondern der Handlungen wegen wird die Sittenzeichnung mit umfaßt; und somit *sind die Situationen und die Fabel der Endzweck der Tragödie*: der Endzweck aber ist überall das Höchste. Ohne Handlung ist keine Tragödie möglich, ohne Sittenzeichnung aber ist sie möglich. Wenn man diesen Satz als Axiom festhält: so läßt sich die dramatische Auffassung des Charakteristischen bei *Shakespeare* und *Molière* nur dadurch mit ihm versöhnen, daß wir für die Handlung und für den Charakter ein gemeinsames Zentrum suchen. Die Vertiefung des Individuellen gehört der modernen Zeit an! Unsere Charakteristik verhält sich zur antiken, wie die bewegte Mimik unserer Darsteller zur regungslosen Maske der alten. Dennoch darf der Kreis der Handlung sich nicht zu einer Ellipse verschieben, wo die Bahn

der handelnden Charaktere dem Mittelpunkt bald näher, bald ferner ist! Es ist fraglos, daß den alten Dramatikern zuerst die Fabel feststand, daß sie ganz naiv die Handlung erfaßten, während einem Shakespeare im „Timon“ und „Hamlet,“ einem Ben Jonson im „Alchymisten,“ einem Molière im „Avare“ zuerst das Charakterbild vor der Seele schwebte, das in seinem Umschwung den Kreis der dramatischen Handlung beschreibt. Die Goetheschen Dramen sind fast alle Charaktergemälde, nicht einmal im Sinne Jonsons und Molières, mit kräftigen dramatischen Handhaben, sondern meistens duftige Seelengemälde. Goethe gelang es nicht, die Handlung zum Mittelpunkt seiner Dramen zu machen und die Charaktere an ihr und durch sie zu entwickeln. Bei ihm überwiegt die Gesinnung, das Ethos, die wechselnde Beleuchtung der Seele. Neuerdings hat Spielhagen, in einer Analyse der Goetheschen Tragödien, dies trefflich nachgewiesen. Er meint indeß, daß, wenn sie auch nicht die Nachahmung einer Handlung seien, sie doch das subjektive Kriterium erfüllten, in dem Herzen des Zuschauers Mitleid und Furcht zu erwecken. Es müsse daher eine uneigentliche, eine zweite untergeordnete Gattung zu statuieren sein, welche das Leiden der Menschen weniger als die Folge seines Thuns, als vielmehr seines Seins auffaßt und den unbewußten, nicht gewollten Kampf darstellt, in welchen das Individuum dadurch gerät, daß es sich einfach in seiner Individualität zu behaupten sucht. Im Gegensatz zu den Goetheschen Seelengemälden entsprechen die Schillerschen Tragödien vollkommen dem Grundsatze des Aristoteles, nur den „Karlos“ und „Tell“ ausgenommen, und verdanken dem energischen Fortgang der Handlung ihre großen und verdienten Erfolge.

Was die dramatischen Charaktere betrifft, so verlangt Aristoteles, daß sie edel, angemessen, gleichartig und konsequent seien. Aristoteles spricht nur von der Tragödie, und von ihr, der Nachahmung der Edleren, verlangt er eine Charakteristik „nach Art der guten Porträtmaler, welche, indem sie die individuelle Gestalt wiedergeben, sie zugleich wohlgetroffen und idealisiert malen.“ Diese Idealität erleidet daher in der Komödie einige Modifikationen, obgleich die derbe Realität auch hier in den freieren Farben des Humors schimmern muß. Schon das Gleichnis des Aristoteles gibt dem Dramatiker ein Recht, die Fülle der Eigentümlichkeit zu entwickeln, wenn sie nur mit dem Schimmer der Idealität bekleidet ist, das schärfste Profil zu malen, aber nicht die Narben, Warzen u. s. f. Die ideale Haltung darf nur nicht in das Ätherische übergehn, weder den Charakter zu einem Musterbild des Guten, zu einer Mosaik von lauter vortrefflichen Eigenschaften machen, noch in seiner Darstellung

allzu feine Tinten der Seelenmalerei wählen, indem die innern Wallungen der Schönſeligkeit keine dramatiſche Handlung geſtalten können. Auf der andern Seite iſt das inkarniert Böſe, die abſolute moraliſche Mißgeſtalt, fehlerhaft, wenn ſie, wie z. B. Franz Moor, nur als eine individuelle Verkrüppelung erſcheint! Iſt dieſe diaboliſche Energie dagegen nur das Gegenbild einer ſchwächlich verkümmerten Welt, wie Richard III., ſo gewinnt das Böſe, als das Dämoniſche der Menſchheit, eine höhere Berechtigung. Ueberhaupt iſt auch das abſolut Böſe noch immer dramatiſcher, als das abſolut Gute, weil es mit Energie ſeine beſtimmten Zwecke verfolgt. Dies Dämoniſche der Leidenſchaft aber, welche den Menſchen von That zu That fortreißt und immer tiefer in das Gewebe des Böſen verſtrickt, iſt wahrhaft tragiſch: wir weiſen nur auf Macbeth und Othello hin. Ueberhaupt bedürfen die dramatiſchen Charaktere der Energie; denn nur durch dieſe identifizieren ſie ſich mit den Zwecken, die ſie verfolgen, woraus die dramatiſche Spannung und das Intereſſe an der Handlung hervorgeht. Schwächliche und ſchwankende Charaktere können dies Intereſſe nicht erwecken, da ſie nur halb ſich ihren Zwecken hingeben.

Was die Angemeſſenheit der Charakteriſtik betrifft, ſo erläutert ſich dieſe Forderung von ſelbſt. Horaz in ſeiner „Epiſtel an die Piſonen“ (114 und folg.) erwähnt eine doppelte Angemeſſenheit, zunächſt eine ethiſche:

Viel verſchlägt's, ob ein Gott ſei der redende oder ein Heros;
Ob ihn das Alter gereift, ob er noch von blühender Jugend
Brauſ', ob ſtolze Matron' auftret', ob geſchäftige Amme,
Ob weitſchweifender Krämer, ob Wirt des befruchteten Gütchens;
Kolcher oder Aſſyrer, ob Theb', ob Argos ihn aufzog;

dann aber eine hiſtoriſche:

Stellſt du von neuem in Schrift den ehrenvollen Achilles,
Feurigen Muth's, jähzornig, ein unerbittlicher Rächer,
Sag' er der Rechte ſich los; nichts bleib' unertrotzt mit dem Schwerte.
Frech ſei Medea geſinnt, unerſchütterlich; Ino bethränet,
Io geſcheucht; Ixion verräteriſch, finſter Oreſtes. (Nach Voß.)

Die Eigentümlichkeiten der vier Lebensalter, welche namentlich der dramatiſche Dichter zu berückſichtigen habe, werden von Horaz ſpäter (156 u. flgde.) genauer, doch in etwas trivialer Weiſe ausgeführt.

Dagegen können wir aus der von Ariſtoteles verlangten Gleichartigkeit einige für das Drama der Gegenwart erſprießliche Forderungen ziehn. Die Charaktere müſſen einerſeits der Empfindungsweiſe der Zeit und Nation, andererſeits der allgemein menſchlichen gleichartig ſein. „Für

den Römer," sagt Schiller, „hat der Richterspruch des ersten Brutus, der Selbstmord des Cato subjektive Wahrheit. Die Vorstellungen und Gefühle, aus denen die Handlungen dieser beiden Männer fließen, folgen nicht unmittelbar aus der allgemeinen, sondern mittelbar aus der besonders bestimmten menschlichen Natur. Um diese Gefühle mit ihnen zu teilen, muß man eine römische Gesinnung besitzen, oder doch zu augenblicklicher Annahme der letzteren fähig sein." Der moderne Dichter, der heutzutage einen Brutus und Cato wählt, wie z. B. der gekrönte Preisdichter Albert Lindner in „Brutus und Collatinus," vergreift sich in seinen Helden; denn ihnen fehlt die Gleichartigkeit für unsere Zeit. Siegfried, der aus Treue gegen seinen Lehnsherrn die Brunhild in der Brautnacht bändigt, verstößt gegen die Empfindungsweise unserer Zeit! Wer aber seine Gestalten frisch aus dem Geiste seines Jahrhunderts heraus schafft, aus dem Denken, Glauben und Fühlen, aus den sittlichen Voraussetzungen desselben: der erreicht die rechte Gleichartigkeit, welche den Beifall der Zeitgenossen und das Interesse der Nachwelt zur Folge hat. Diese „Gleichartigkeit" schließt auch die paradoxe Charakteristik aus, die sowohl bei den Zeitgenossen Shakespeares, einem Massinger, Ford u. a., als auch bei Hebbel, Ludwig, Meißner in neuer Zeit beliebt ist. Ausnahmenaturen und Ausnahmemotive können kein allgemein menschliches Interesse erwecken. Eine Leidenschaft, wie der Ehrgeiz des Macbeth, die Eifersucht des Othello, die, allen gemeinsam, vom Dramatiker nur zu tragischer Größe gesteigert wird, erweckt durch ihre Gleichartigkeit unsere Sympathie; aber die befremdende Handlungsweise von Massingers Sforza und Hebbels Herodes, von Massingers Molefort und Hebbels Graf Bertram, das Abnorme, Krankhafte, organisch Fehlerhafte, die Marotte als Motiv der Tragödie: das verstößt gegen jenes nicht genug hervorzuhebende Grundgesetz des Aristoteles.

Die Konsequenz der Charakteristik, die vierte Forderung des Stagiriten, das Verharren des Charakters auf seinem Schwerpunkte, schließt natürlich die Zeichnung eines inkonsequenten Charakters nicht aus, der nur ebenfalls in seinem ganzen Wesen mit Treue durchgeführt sein muß. Doch scheint es bedenklich, inkonsequente Charaktere in den Vordergrund des Dramas zu stellen, da ihr beständiges Abspringen von der geraden Linie den energischen Verlauf der Handlung stört.

Diese Handlung selbst bedarf nun der Einheit; alle ihre Fäden müssen in einem bestimmten Knotenpunkte zusammentreffen. Schon Aristoteles nennt die Tragödie die Nachbildung einer abgeschlossenen und vollständigen Handlung, die einen gewissen Umfang hat. (VII. 2.) Die

Einheit der Handlung iſt *eine einfache*, wenn überhaupt nur eine Handlung dem Drama zu Grunde liegt, eine *zuſammengeſetzte*, wenn zwei oder mehrere, anfangs mit anſcheinender Selbſtändigkeit abgezweigte Handlungen ſich im Verlaufe des Dramas zu einem Hauptſtamme vereinigen. Dieſe Kompoſitionsweiſe war im altengliſchen Drama ſehr beliebt. *Shakeſpeare* gab ihr eine tiefere Bedeutung, indem er nicht nur die äußerliche Vereinigung mehrerer Handlungen zu einem Ganzen mit großer Gewandtheit bewerkſtelligte, ſondern ihnen auch von Anfang an eine innere Beziehung zueinander gab, indem jede den gleichen Grundgedanken des Dramas ſpiegelte. Lear und Gloſter, Antonio und Shylock neben Baſſanio und Portia ſind hierfür erläuternde Beiſpiele. Die Einheit der Handlung fehlt, wenn ſich zwei Helden mit ihren Zwecken nacheinander ablöſen, wie Karlos und Poſa, Cäſar und Brutus, Brutus und Collatinus, wenn das Drama ein Konglomerat von Genrebildern iſt, wie „*Götz von Berlichingen*," oder eine epiſche Maſſenhandlung, in welcher die That des Einzelnen ſich verliert, wie „*Wilhelm Tell*." In „*Troilus und Kreſſida*" gehn die Staatsaktion und die Geſchichte treuloſer Liebe ohne alle äußere und innere Beziehung nebeneinander her. Auch iſt der Abſchluß für beide vollkommen ungenügend.

Die Logik des Dramas iſt ſo zweckvoll, ſo unerbittlich, daß keine Epiſode in ihm Platz greifen darf. Doch wird oft als Epiſode bezeichnet, was im weſentlichen Zuſammenhang mit der Haupthandlung ſteht und durch einen Grundgedanken mit ihr verknüpft iſt. So ſpiegelt ſich der Konflikt Wallenſteins in Max Piccolomini! Die Dialektik von Treue und Verrat, welche durch dieſe Tragödie geht, die wir bei dem Haupthelden ſelbſt, bei Butler und Octavio wiederfinden, zeigt ſich hier in einer neuen Faſſung! Der Kampf und Untergang der jugendlichen Liebe und Treue bildet einen wehmütigen Kontraſt mit der Tragödie des Hochverrats. Doch würde die dramatiſche Einheit noch feſter und zweifelloſer gewahrt worden ſein, wenn es dem Dichter gelungen wäre, dem Untergange des Max Piccolomini eine nicht bloß in das *Empfinden*, ſondern auch in das *Geſchick* Wallenſteins und ſeines Planes eingreifende Wendung zu geben.

Man ſpricht in der Regel von *drei ariſtoteliſchen Einheiten* und führt, außer der Einheit der Handlung, noch die des *Ortes* und der *Zeit* als Geſetze des griechiſchen Äſthetikers an. Es iſt bekannt, mit welcher Strenge das klaſſiſche Theater der Franzoſen dieſe Regeln beobachtete und mit welcher Genialität die altengliſche Dramatik ſie vernachläßigte. Dort mußte die dramatiſche Fabel im engen Zeitraum von einem oder

wenigen Tagen auf einer unwandelbaren Szene abgespielt werden; hier zog sich die Handlung durch lange Jahre hin; die Szene wechselte fast mit jedem Auftritt und führte die Phantasie, innerhalb eines und desselben Aktes, über weite Länder und Meere. Die Schillersche Tragödie dürfte in dieser Beziehung die rechte Mitte halten und neuern Bestrebungen als Muster gelten. Der Schnürleib der französisch-klassischen Regelrechtigkeit hatte eine poetische Engbrüstigkeit zur Folge, welche die hellenischen Klassiker nicht kannten. So weit entfernt waren sie von einer strengen Beobachtung der Einheiten der Zeit, daß z. B. in den „Trachinerinnen" des Sophokles die Seereise von Thessalonien nach Euböa dreimal vollbracht wird, und in den „Schutzgenossinnen" des Euripides während eines einzigen Chorgesanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Theben vorging und der Feldherr nach einer gewonnenen Schlacht zurückkehrt. In den Dramen Corneilles und Racines dagegen ist alle Freizügigkeit der Phantasie aufgehoben; ihre Helden sind glebae adscriptitii, und eine beengende Leibeigenschaft des Geistes die Folge ihres Haftens an der Scholle. Ehe sich die Romantiker des neuen Frankreichs von diesen Einheiten befreit hatten, erklärte bereits Raynouard, der Dichter der „Templer," in der Vorrede zu seinen „états de Blois", von allen Einheiten, die man auf der Bühne verlangen könne, sei nur eine zu rechtfertigen, die Einheit des sittlichen Grundgedankens.

Bringt der Stoff ungezwungen die Einheit der Zeit und des Ortes mit sich: so ist kein Grund vorhanden, warum der Dramatiker diese Vorzüge des Stoffes nicht unbefangen benutzen sollte. Doch wenn er dieser Technik nur das geringste Opfer in bezug auf höheren dichterischen Gehalt bringen muß: so ist ihre Beobachtung verwerflich, ein kleinlicher Götzendienst vor hölzernen Formen. Deshalb sind die neuern Versuche, durch szenische Künsteleien wie z. B. in Laubes Struensee das Ideal jener Einheiten zu erreichen, spurlos vorübergegangen. Auf der andern Seite wäre es noch mißlicher, jene szenischen Lizenzen des altenglischen Theaters nachzuahmen, das, durch seine einfache Einrichtung begünstigt, indem die veränderte Szene nur durch einen Zettel angezeigt wurde, an die Phantasie der Zuschauer die größten Zumutungen stellte. Der bunte, häufige Szenenwechsel, die maßlose Ausdehnung in Zeit und Raum bringt notwendig eine Zersplitterung des Interesses und eine Zerfahrenheit der Handlung hervor, welche ihre innere Einheit oft gefährdet, oft unmöglich macht.

Goethe hat in seinem „Götz von Berlichingen" den Beweis geliefert, daß die Nachahmung der Shakespeareschen Regellosigkeit der

Komposition kein Stück von einheitlicher Handlung und fesselndem Interesse hervorzubringen vermag, und widerlegt so durch sein eigenes Beispiel die geniale Theorie seiner Sturm- und Drangepoche, die er mit den Worten ausspricht: „Es ist einmal Zeit, daß man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alles hieß, und daß man nunmehr stracks auf den Inhalt losgeht, der sich sonst von selbst zu geben schien. Das Zusammenwerfen der Regeln gibt keine Ungebundenheit, und wenn ja ein Beispiel gefährlich sein sollte, so ist's doch im Grunde besser ein verworrenes Stück machen, als ein kaltes." Dagegen geißelte schon zu Shakespeares Zeiten einer der geistvollsten Zeitgenossen die szenische Ungebundenheit des altenglischen Schauspiels. Sir Philipp Sidney sagt in seiner „Verteidigung der Poesie" in bezug auf die Bühne Shakespeares: „Ihr habt Asien auf der einen, Afrika auf der andern Seite und soviele Reiche dazwischen, daß der Schauspieler, wenn er auftritt, immer erst sagen muß, wo er sich befindet, damit er nur verstanden werde. Da treten plötzlich drei Damen auf und sammeln Blumen, und wir müssen annehmen, daß die Bühne ein Garten sei; dann ist von einem Schiffbruch die Rede, und die Bühne muß uns als ein Felsen erscheinen. Auf diesem zeigt sich ein häßliches, feuerschnaubendes Ungeheuer: dann müssen die bedauernswerten Zuschauer die Szene für eine Höhle halten, während zwei Armeen, von vier Schwertern und Schilden dargestellt, hereinstürmen — wer würde sich da nicht erbitten lassen, in der Bühne ein Schlachtfeld zu erblicken? In der Zeit ist man noch weniger ängstlich, denn gewöhnlich verlieben sich ein Prinz und eine Prinzessin ineinander; nach vielen Zwischenfällen genest sie eines Knaben, eines schönen Buben; er geht verloren, wird ein Mann, verliebt sich und zeigt sich bereit, selbst Kinder zu bekommen, und das alles in einem Zeitraum von zwei Stunden." Wir sehn, daß schon die Romantik des alten Englands ihren Platen fand; und wenn auch die von Sidney gerügte Unklarheit der englischen Bühne durch die Dekorationen unseres Theaters beseitigt ist, so bleibt doch sein Tadel für den stürmischen Szenenwechsel der Stürmer und Dränger und der Romantiker, eines Tieck, Immermann und ihrer Nachbeter zu Recht bestehn, um so mehr, als auch die größere Hälfte der Shakespeareschen Stücke durch ihre szenische Zerfahrenheit ihre übrigen Vorzüge wesentlich beeinträchtigt. Die altenglische Tragödie macht den Eindruck eines Urwaldes, der erst durch Lichtung für den guten Geschmack zugänglich wird. Das Hin- und Herfahren der Shakespearomanie auf der einen, die gezwungenen Einheitskünsteleien auf der andern Seite haben dem

modernen Drama in seiner Entwickelung sehr geschadet. Wir glauben als Prinzip feststellen zu dürfen: die Einheit von Ort und Zeit muß insoweit beobachtet werden, als es die Einheit der Handlung verlangt. Verwandlung der Szene kann nach jedem Akte, der zugleich ein notwendiger Einschnitt der Handlung ist, stattfinden. Innerhalb des Aktes dürfen die Verwandlungen höchstens zweimal eintreten, weil ein öfterer Szenenwechsel die Stimmung notwendig unterbricht. Hierin sind die Dramatiker von den Einrichtungen der Bühne abhängig. So macht der neuerdings, offenbar mißbräuchlich eingeführte Zwischenvorhang bei Verwandlungen die Beschränkung dem Dichter in Hinsicht auf Wechsel der Szene weit mehr als früher zur Pflicht, indem sonst das Stück in eine Menge von Akten zerrissen wird. Aus dem gleichen Grund sind allzu große Sprünge im Ortswechsel, z. B. von einem Weltteile nach dem andern, zu vermeiden! Die Phantasie folgt ihnen zwar mit Leichtigkeit; aber die Stimmung wird unterbrochen, die Handlung in eine andere Atmosphäre, unter andere Bedingungen versetzt. Das paßt nur für die Posse, für den „Weltumsegler wider Willen!" Die Weite des Raumes, welche die Phantasie durchfliegen muß, wirkt wie ein episches, retardierendes Motiv. Auch darf sich der Kredit des dramatischen Talentes nicht durch solche Anleihen bei der Phantasie des Publikums erschöpfen. Ebensowenig darf der Zeitraum des Dramas die Grenze der einzelnen Lebensalter überschreiten. Ein Kind, das später als Jungfrau oder als Mann auftritt, eine Jungfrau, die sich in eine Matrone, ein Held, der sich in einen Greis verwandelt: das sind unerlaubte Verpuppungen der dramatischen Chrysalide. Biographische Lebensläufe in auf- und absteigender Linie passen nicht in den abgerundeten Kreis des Dramas. Die Einheit der Handlung verlangt vor allem die innere Einheit der Charaktere, nicht bloß die Einheit des Objektes; denn sonst könnte man einen Wetzlarschen Reichsgerichtsprozeß, der über ein Jahrhundert hinaus dauert, in Szene setzen und ganze Generationen in ihrer Aufeinanderfolge zu Helden machen. Nach allen diesen Seiten hin ist nicht Shakespeare mit seinen Verirrungen, die höchstens einem Kotzebue, einer Birch-Pfeiffer und der neufranzösischen Boulevardsromantik zugute kommen, sondern der kunstgerechteste Dramatiker der ganzen neuen Zeit, Schiller, als klassisches Muster hinzustellen.

Der Inhalt der dramatischen Handlung bildet nun die Fabel des Stückes, welche der Dichter selbst erfinden oder der Geschichte und dem Mythos und der erzählenden Litteratur entlehnen kann. Es ist eine verkehrte Ansicht der Neuzeit, in der selbständigen Erfindung das sicherste Zeugnis des schöpferischen Genius zu suchen. Dann wäre Agathon ein

größerer Dramatiker als Sophokles — und von welchen Pygmäen würde Shakespeare übertroffen werden! Nicht durch die Wahl des Stoffes, sondern durch die Eigentümlichkeit der Behandlungsweise unterschied sich Euripides von Äschylos und Sophokles. Die großen tragischen Mythen der Alten waren traditionell — wie lächerlich wäre damals ein Eigentumsstreit um die Benutzung einer Fabel erschienen, wenn die „Eumeniden" des Äschylos gegen den „Orestes" des Euripides oder die „Elektra" des Sophokles gegen die des Euripides eine Anklage des Plagiats erhoben hätten! Wie lächerlich wäre noch in Shakespeares Zeit ein solcher kleinlicher Rechtsstreit um das „Mein" und „Dein" einer Erfindung erschienen! Jene Blütenepoche der dramatischen Litteratur hat ihre bestimmten, gemeinsamen Stoffquellen, ebenso eine bestimmte und gemeinsame Richtung der Komposition und des Stiles! Was den Einzelnen über die Mitstrebenden erhebt, ist nicht die Erfindung der Fabel, die sich ebenfalls nach einem unsichtbaren Schema richtet, das den Dichtern vorschwebt, sondern die Größe der Weltanschauung und die Kraft der Darstellung! Die Originalität des Dramatikers fällt mit seinem Genius zusammen! Der Genius aber offenbart sich in der notwendigen Wahl des ihm angemessenen Stoffes.

Die eigene Erfindung, auf welche die neuen Dramatiker einen überschätzenden Wert legen, zeigt sich alsbald in ihrer Mißlichkeit, wenn sie ihre Gestalten frei in einem unbestimmten Äther der geschichtlichen Zeit, der Sitte u. s. w. schweben läßt und nicht mit Sicherheit auf einem historischen Grunde aufträgt. Daran scheiterte Agathon, der die feste Bestimmtheit der Mythe verließ, welche die großen griechischen Tragiker trug. Die altenglischen Dramatiker wählten entweder die Sagenzeit des eigenen Vaterlandes als Stoffquelle („Ferrex und Porrex," „König Lear" u. a.), oder sie gaben ihren Stoffen das Kolorit einer bestimmten Zeit und Volkssitte (Marlow im „Malteser," Webster in der „Vittoria Corrombona" u. a.). Für das bürgerliche Schauspiel und Lustspiel ist dieser Hintergrund ein für allemal in der Kultur der jedesmaligen Epoche gegeben.

Die Hauptfundgrube dramatischer Stoffe ist die Weltgeschichte, in welcher große Charaktere und große Motive gegeben sind. Die historische Tragödie nimmt für die Gegenwart unbedingt den ersten Rang ein. Inwieweit der Tragödiendichter das Recht hat, die Gedichte umzudichten, haben wir bereits früher untersucht. Die Shakespeareschen „Historien" in ihrer Mehrzahl kann indes nur die lächerlichste Autoritätssucht für Muster gelten lassen. Hier können wir nur Grabbes Urteil unterschreiben,

der Shakespeares Fehler besser einsah als vermied: „Vom Poeten verlange ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine dramatische, konzentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung. Hiernach strebte Schiller, und der gesunde deutsche Sinn leitete ihn; keines seiner historischen Schauspiele ist ohne dramatischen Mittelpunkt und ohne eine konzentrische Idee. Sei nun Shakespeare objektiver als Schiller, so sind doch seine historischen Dramen (und fast nur die aus der englischen Geschichte genommenen, denn die übrigen stehen noch niedriger) weiter nichts, als poetisch verzierte Chroniken. Kein Mittelpunkt, kein poetisches Endziel läßt sich in der Mehrzahl derselben erkennen." Von Schillers Auffassung und Behandlung der Geschichte ist man in neuester Zeit wieder mit Unrecht abgewichen, indem man Tragödien zu dichten versuchte, deren unsichtbarer Held der Weltgeist selbst sein sollte, die aber nur in den massenhaften Spektakel großer Staats- und Kriegsaktionen verliefen. Die Tragödie muß ein individuelles Geschick zum Mittelpunkt haben; die Krisen der Massen, die Katastrophen der Völker sind nicht dramatisch. Die historische Tragödie muß sich weder an die Kontinuität der Geschichte hingeben, noch sie willkürlich unterbrechen; sie muß die fortgehende Linie zu einem Kreis mit zentraler Einheit umbiegen. Die Kunst des Tragikers aber wird darin bestehen, im individuellen Geschick das Weltgeschick zu spiegeln und den Mittelpunkt seines Kreises zugleich zum Mittelpunkte jener großen konzentrischen Kreise zu machen, welche das Schicksal der Völker beschreibt.

Jedenfalls hat die historische Tragödie das Recht, Situationen und Charaktere hinzu zu erfinden und in die geschichtlich überlieferte Handlung zu verweben. Auch von diesen freien Erfindungen müssen wir die Treue des geschichtlichen Kolorits und die Angemessenheit der Stimmung verlangen, obwohl hier auch das Recht des poetischen Kontrastes zur Geltung kommt. Ebenso kann es vorkommen, daß der Dichter es vorzieht, für bestimmte Situationen seines Trauerspiels, statt der geschichtlich gegebenen, freierfundene Charaktere zu wählen, weil sie ihm besser in die Gruppierungen seines Kunstwerks passen. So konnte Schiller als Befreier seiner Maria Stuart die historischen Gestalten eines Norfolk und Babington wählen und hätte sich, wäre ihm diese Wahl einleuchtend gewesen, mit der Chronologie gewiß leicht abgefunden; doch er zog es vor, seinen Mortimer zu erfinden, diesen fanatischen Jesuiten, einen Charakterkopf von großer Schärfe, der nur auf der Bühne von unsern jugendlichen Liebhabern viel zu blaß, viel zu sehr nach der Schablone gespielt wird. So gewann er für den diplomatischen Jesuitismus Leicesters in dem

kirchlichen Mortimers ein wirksames Gegenbild, konnte die Vergangenheit seines Helden freigestalten, sodaß die glänzende Erzählung seiner Bekehrung Raum fand, behielt aber auch die Hände frei für den Tod desselben, für den Selbstmord des Fanatikers, während er bei Norfolk und Babington an die geschichtliche Ueberlieferung ihrer Hinrichtung gebunden war und so allerdings das tragische Motiv, das er bei seiner Heldin zum Ausgangspunkte macht, hätte wiederholen müssen. Schillers feiner Kunstverstand zeigte sich in allem, was er aus der Geschichte als verwendbar aufnahm, wie in allem, was er verwarf und durch freie Erfindung zu ersetzen wußte.

Doch die Vorkämpfer eines Geschichtsdramas in strengem Stil behaupten, daß durch alle derartige Erfindung der geschichtliche Geist verfälscht werde, daß namentlich das Hereinziehen von Liebesepisoden in das historische Trauerspiel ein durchaus fremdartiges Element miteinführe und daß die Schlichtheit und Würde der Geschichte durch Zusätze leide, welche die Hoheit ihres ernsten Ganges in das trivial Menschliche herabziehen. Sie vergessen aber dabei, daß selbst in ihren Mustern, den shakespeareschen „Historien," die Szenen häufig sind, in denen die Empfindungen der Liebe oder inniger Herzensneigungen eine hervorragende Rolle spielen, und gerade diese Szenen machen auf unsern Bühnen den lebhaftesten Eindruck. Der Abschied König Richards II. von seiner Königin wirkt rührender und ergreifender als irgend eine andere Szene in dieser am kunstgerechtesten komponierten Historie; für die epischen Schlachtentableaus in „Heinrich V." entschädigt am Schlusse die bräutliche Szene zwischen dem König und seiner radebrechenden Käthe; und auch in dem Szenenwirrwarr der Haupt- und Staatsaktion eines „Heinrich VI." gewährt die Liebesszene zwischen Königin Margarethe und Suffolk eine anmutige Abwechselung. Die allerdings höchst befremdliche Werbung Richards um die Hand der schönen Anna bleibt immerhin, wenn sie auch an das Absurde streift, eine der pikantesten Situationen in dieser blutigen Tragödie und Heinrich VIII. bewegt sich zwischen der elegischen Gestalt der entsagenden Katharina und dem neuauftauchenden Gestirn des muntern Hoffräuleins, welches Englands Krone tragen sollte. Selbst die Historie kann im Anschluß an die Geschichte derartige Szenen nicht entbehren: spielten doch die Frauen immer eine große, in einigen Jahrhunderten eine tonangebende Rolle. Was aber der Historie zusteht, das kann einer Tragödie nicht versagt werden, welche zu ihrem kunstgerechten Aufbau auch freiere Empfindungen benutzt. Das historische Trauerspiel muß verzichten auf das Vorrecht,

langweilig zu sein — nur dadurch kann es sich auf der Bühne der Gegenwart und der Zukunft behaupten.*)

Neben der eigenen Empfindung und der Geschichte kann der Roman, die Novelle und die Ballade dem Dramatiker die Grundzüge seines Stoffes geben; und es muß um so mehr für eine falsche Scham namhafter dramatischer Dichter gelten, diese Stoffquellen zu verschmähen, als es großer schöpferischer Kraft und Originalität bedarf, einen epischen Organismus, dessen Schwerpunkt nach der entgegengesetzten Seite hin liegt, in einen dramatischen umzudichten. Wir sprechen hier natürlich nicht von der prinziplosen Einschachtelung eines beliebigen Romanstoffes in die zufällige dramatische Form zur Erzielung stoffartiger Wirkungen auf der Bühne; wir sprechen von der künstlerischen Benutzung eines bereits in Romanform behandelten Stoffes für die Gestaltung eines einheitlichen dramatischen Werkes. Es ist bekannt, daß Shakespeare und seine Zeitgenossen besonders die italienischen Novellen als Fundgrube dramatischer Stoffe benutzten; es ist ebenso bekannt, wie Shakespeare diese zufällig gefundenen Stoffe nicht etwa bloß dramatisch einkleidete, sondern mit der Macht seines tragischen Genius umschuf und unter die großen Perspektiven seiner genialen Weltanschauung rückte.

Shakespeare hat den Novellenstoffen, die er behandelte, stets eine ideelle Einheit zu geben verstanden. Insofern ist das Studium seiner Verfahrungsweise sehr lehrreich. Oft macht er den Inhalt einer Novelle zu einem wesentlichen Bestandteile seines Stückes, der aber erst durch selbsterfundene, damit verknüpfte Handlungen in das rechte geistige Licht gerückt wird. So in „Cymbeline," jenem Drama der Treue, in welchem er einer Novelle von Boccacio (II. 9) und einer englischen Nachahmung derselben in einer Schrift: „Westward for Smelts" die Fabel von Posthumus und Imogen, die Wette auf die Treue der letzteren, den Betrug, der ihre Untreue beweisen soll, den Auftrag, sie zu ermorden, die Nichtausführung desselben durch einen treuen Diener, die endliche Reinigung und Versöhnung entlehnt. Doch die Dialektik der Treue und Untreue, die durch diese Handlung geht, wird erst durch die entsprechenden Gruppen des Königs und der Königin, des alten Bellarius und seiner geraubten Königssöhne vollständig illustriert.

„Maß für Maß" ist Giraldi Cinthios „Hekatommithi" (8, 5) entnommen, welche von da in Whetstones „heptamerone of civil dis-

*) Vergl. den Aufsatz des Verfassers „das historische Trauerspiel der Neuzeit" in „Unsere Zeit" Jahrg. 1873, viertes Heft.

courses“ überſetzt wurde. Auch dichtete Whetſtone ein zehnaktiges Drama: „Promos und Kaſſandra“ über denſelben Stoff. In Novelle und Drama fällt die fürbittende Schweſter und heiratet zuletzt den ungerechten Richter des Bruders. Wie hat Shakeſpeare dieſen „brutalen Schluß“ gemildert durch die Unterſchiebung der Marianne! Wie hat er alles in ein ideelles Zentrum gerückt und nach der Idee, die ihm vorſchwebte, den Stoff geläutert! In dieſer Weiſe kann auch ſelbſt der Stoff eines älteren Stückes für ein neues benutzt werden. So hat Etienne in ſeinem beſten Luſtſpiele: „les deux gendres“ (1810) ein älteres Stück „Colarca“ benutzt, welches ſeine Gegner 1812 zur Aufführung brachten. Auch iſt dies von Shakeſpeare vielfach geſchehen, der nach den Beweisführungen von Delius „Pericles von Tyrus“ und „Timon“ in ihrer jetzigen Geſtalt ſogar nur aus älteren Dramen anderer Autoren herausgearbeitet hat. Man hat ſo oft Tadelnswertes des großen Briten nachgeahmt — warum iſt man nicht auch hierin ſeinem Vorgang nachgefolgt? Aehnlich jenen italieniſchen Novellen, deren Hauptvorzug in einer phantaſievollen Erfindung beſtand, erſcheinen die neuern franzöſiſchen Novellen und Romane — und wie die altengliſche Dramatik ſich jener Stoffe bemächtigte und ſie in genialer Weiſe umdichtete: ſo dürfte auch für die moderne deutſche Dramatik in dieſen phantaſievollen ſtoffartigen Produktionen ein glücklicher Rohſtoff vorliegen, der durch künſtleriſche und geniale Behandlung ſich zu bedeutungsvollen Dramen umgeſtalten ließe. Der deutſche Genius würde nicht nur die dramatiſche Kunſtform, ſondern auch den tiefern Grundgedanken für jene Stoffe erſt ſchaffen müſſen; aber dieſe novelliſtiſchen Anregungen zu verſchmähn, iſt für einen modernen Dramatiker ſo wenig ein Grund vorhanden, als für Shakeſpeare, einen bereits von den Italienern Luigi da Porto und Bandello, von dem Franzoſen Boiſteau und ſeinem engliſchen Ueberſetzer Painter in Novellenform, von Arthur Brooke als lyriſch-epiſches Gedicht behandelten Stoff zur Grundlage ſeiner Tragödie „Romeo und Julie“ zu nehmen.

Die Regeln, die wir hier meiſtens unter Anlehnung an Ariſtoteles dargelegt, ſind indes oft genug in vollſtändiger Unabhängigkeit von der äſthetiſchen Gelehrſamkeit des Stagiriten ausgeſprochen worden.

Schon die indiſchen Dramatiker und Dramaturgen haben vom Weſen des Dramas und von den Anforderungen, die man an dasſelbe zu ſtellen hat, klare Begriffe. So läßt der Dichter Bhavabuti im Vorſpiele zu „Malati und Madhava“ die Perſonen desſelben ſich hierüber in folgender Weiſe unterhalten:

Schauspielunternehmer: Sage, Marischa, welche Eigenschaften verlangen die Tugendhaften, die Weisen, die Ehrwürdigen, die Gelehrten und Brahmanen von einem Drama?

Schauspieler: Tiefe Darstellung der verschiedenen Leidenschaften, einen allgemeinen Austausch gegenseitiger Zuneigung, Erhabenheit des Charakters, Ausdruck der Wünsche, einen überraschenden Inhalt und eine gewählte Sprache.

Dann heißt es im Vorspiele: „Reichtum der Einbildungskraft, Melodie des Ausdrucks und Fülle der Gedanken sind die Anzeichen der Gelehrsamkeit und des Genies." Denjenigen, die in neuester Zeit die äußere Technik so überschätzen, sollte dieser Ausspruch ins Gedächtnis zurückgerufen werden; denn ohne die von Bhavabuti erwähnten Eigenschaften gibt es keinen wahrhaft großen Dramatiker.

Zweiter Abschnitt.

Die Technik des Dramas.

Keine Dichtform hat eine so unerbittliche Logik, wie die dramatische; keine bedarf einer solchen Korrektheit des innern Zusammenhanges. Hierzu kommt, daß das Drama für die Aufführung geschrieben ist und sich nach den Anforderungen der Bühne richten muß. So ist seine Technik eine vielfach schwierige und verwickelte; und nirgends im Bereich der Poesie gilt so wie hier der Goethesche Spruch:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!

Jedes Hinausstürmen über die gegebenen Schranken vereitelt die organische Bildung des Kunstwerkes und die Zwecke des Dramatikers. Während unsere Aesthetiker die Technik des altgriechischen und altenglischen Theaters, welche auf die Gestaltung des volkstümlichen Dramas jener Zeit vom allerentschiedensten Einfluß war, mit großer Ausführlichkeit behandeln, halten sie es für überflüssig, die Regeln der dramatischen Dichtkunst mit bezug auf die Anforderungen der heutigen Bühne zu entwerfen. Und doch sind die Tabulaturen der dramatischen Technik für das Drama von nicht geringerer Wichtigkeit, als seine ästhetischen Grundgesetze. Wie jede Dichtung hat das Drama nur dann eine Zukunft, wenn es sich einmal einer lebensvollen Gegenwart erfreut hat. Diese lebensvolle Gegenwart erringt es nur, indem es die Bühne beherrscht; die Herrschaft über die Bühne aber ist abhängig sowohl von seinem innern Zusammenhalt, seiner wirkungsvollen Energie, als auch von seiner Angemessenheit zu den Einrichtungen des Theaters in einer bestimmten Epoche. Man wird diesen Ausspruch

alsbald mit dem beliebten Gemeinplatz verdammen, daß das dramatische Genie über solche szenische Anforderungen erhaben sei, daß es sich selbst seine ideale Bühne schaffe und auch nach dieser Seite hin reformatorisch auftrete. Die Geschichte beweist indes, daß diese Tröstungen unserer verkannten dramatischen Genies jedes thatsächlichen Grundes entbehren. Ein recht schlagendes Beispiel dafür bietet uns die Geschichte der englischen Litteratur. Ihr größter Genius, Shakespeare, war weit davon entfernt, von den Bedingungen seines Theaters abzusehn. Er acceptierte sie ohne jeden Vorbehalt; er trat ganz in die Fußtapfen seiner Vorgänger; er huldigte in allen Äußerlichkeiten dem Zeitgeschmacke; doch selbst die Flecken und Schattenseiten, die ihm das Bürgerrecht auf der damaligen Bühne erringen halfen, vermochten seinen Ruhm bei der Nachwelt nicht zu verdunkeln. Man vergleiche nun mit Shakespeare den reformatorischen John Dryden, den Schöpfer der neuern englischen Bühne nach der Restauration, der die französischen Muster eines Racine, Corneille und den Boileauschen Codex der aristotelischen Einheiten mit dem freieren Schwung der englischen Dramatik zu versöhnen suchte, der als szenischer Gesetzgeber dem englischen Theater seine noch heute gültigen Institutionen gab. Sein „Don Sebastian," „Aurong Zeb," „Troilus und Kressida" sind längst vergessen. Wir sehn hieraus, daß ein großes Genie sich der Technik seines Theaters, seiner Epoche anschmiegt und trotz dessen ewigen Ruhm gewinnt, während ein mittelmäßiges Talent trotz seiner szenischen Neuerungen verdienter Vergessenheit anheimfällt.

Das Drama der Gegenwart hat die Bühne der Gegenwart zu seiner Voraussetzung. Die romantische Genialität der Lesedramen hat sich nicht stichhaltig bewiesen; ihre letzten Nachklänge verhallen immer mehr! Selbst originale Kraftdramatiker, wie Hebbel, schmiegten sich den szenischen Anforderungen an — und wenn Hebbels Dramen sich nicht ganz auf unserer Bühne einbürgern, so liegt es nicht an einer Tieck-Grabbeschen Formlosigkeit und szenischen Unmöglichkeit, sondern nur an der Paradoxie ihrer Stoffe. Im Gegenteil, unser Theater ist der freien und kühnen dramatischen Bewegung günstiger, als das Theater irgend einer Epoche, da es für seine Maschinerien und technischen Hülfsmittel kaum noch eine Unmöglichkeit gibt. Der gewaltige Aufwand der Inszenierung, an welchen Ballet und Oper gewöhnt sind, kommt auch der dramatischen Dichtung zugute. Auch ist nicht abzusehn, warum sich dieselbe die ausgedehnten und glänzenden szenischen Mittel unsers Theaters nicht ebenso zu Nutzen machen sollte, wie das altenglische Drama die szenische Einfachheit und Armut des

seinigen, vorausgesetzt nur, daß der innere Gang des Dramas durch diese glänzende Maschinerie weder gestört noch verdunkelt wird.

Die Technik des Dramas ist eine innere und äußere. Unter der innern Technik verstehen wir einen Bau desselben, der sein ästhetisches Grundgesetz in eine wirkungsvolle Form kleidet, in Ausdehnung, Gliederung, Steigerung nicht nur das Maß des szenisch Möglichen festhält, sondern auch scharf jeden Einschnitt der Handlung markiert; unter der äußern Technik verstehen wir die Rücksichtnahme auf ganz bestimmte Konvenienzen unserer Bühne. In Kollisionsfällen muß die äußere der inneren geopfert werden; die erstere ist mehr positiv, die letztere mehr negativ. Die Wirkung der ersteren wird durch die zweite unterstützt, indem diese jede Störung vermeidet. Der Kanon der ersteren hängt mit dem Wesen des Dramas innig zusammen; die Regeln der zweiten sind zufällig, gelten für heute und nicht mehr für morgen, sind aber für den Dramatiker der Jetztzeit ebenfalls von hoher Wichtigkeit.

Die innere Technik des Dramas hat große Ähnlichkeit mit dem Wesen des Schachspiels. Seine Gestalten sind ihm gegeben, wie die Figuren dieses Spieles; ihre Bewegung geht notwendig aus dem Wesen ihres Charakters hervor, wie die Bewegung eines Turms, Springers, Läufers. Der dramatische Charakter kann ebensowenig seinem Wesen untreu werden, wie ein Turm oder Läufer von seiner Linie abgehn und in die hüpfenden Touren des Rösselsprunges verfallen darf. Die Beschränkung auf eine bestimmte Zahl zur Entscheidung notwendiger Figuren mag der Dramatiker ebenfalls vom Schachspiele lernen; ebenso die Beschränkung auf einen bestimmten Zweck, zu welchem alle Figuren gemeinsam wirken! Der König soll matt gesetzt werden. Das ist der einzige und letzte Zweck des Schachs! Ein gleiches „Matt" ihres Helden verlangt die Tragödie, während sich das Lustspiel mit einem Patt begnügt. Vom Drama, wie vom Schachspiel gilt, daß jeder einzelne Zug dies letzte Ziel im Auge habe. Das ist die Einheit des Spieles und die Einheit des Dramas, der geniale Durchblick nach dem letzten Endzweck, ohne den es keinen großen Dramatiker und keinen großen Schachspieler gibt. Minder Begabte verstricken sich in nebensächliche Verwickelungen und verlieren das letzte Ziel aus dem Auge. Mit den bestimmten Figuren des Schachs ist nun eine große Menge von Kombinationen und Variationen möglich; ähnlich mit den Gestalten des Dramas. Entscheidend aber ist im Schach die kürzeste und schlagendste Kombination, die am raschesten zum Ziele führt! Und wie der geniale Schachspieler durch wohlberechnete und überraschende Opfer den Sieg davon trägt, so siegt der geniale Dramatiker

durch blendende Züge, die aber nur die innere Notwendigkeit der Sache, die dem blöderen Auge anfangs versteckt ist, in überraschender Weise aufdecken. Manche Variationen sind im Drama, wie im Schach gleichgültig, indem sie in einer gleichen Zahl von Zügen zum Ziele führen. Dagegen ist jede noch so glänzende Diversion verwerflich, wenn sie das letzte Resultat aus dem Auge verliert. Unnötiges Schlagen und Abtauschen, das durchaus keinen Vorteil bringt, ist im Schach tadelnswert, im Drama das Hinopfern der Figuren, wenn es ohne Einfluß auf den Fortgang der Handlung bleibt.

Diese Vergleichung mag Manchem müßig erscheinen; auch bezieht sie sich durchaus nicht auf das innere Wesen dramatischer Dichtung, Handlung und Charakteristik; aber sie erläutert die dramatische Technik besser, als eine selbständige Abhandlung. Ja eins ihrer Hauptgeheimnisse, welches wir als das dramatische Tempo bezeichnen, läßt sich vollständig nur durch einen Blick auf das Schachspiel klar machen. Hier kommt es nicht nur darauf an, daß der richtige Zug gemacht werde, sondern auch, daß er zur rechten Zeit geschehe. Derselbe Zug ein Tempo später würde das Spiel verlieren, das er ein Tempo früher gewinnt. Ganz ebenso verhält es sich im Drama. Es ist nicht gleichgültig, wann eine Person in die Handlung eingreift, wann eine oder die andere Szene eingefügt wird, wann eine Krise oder Katastrophe eintritt: ein Tempo früher oder später macht einen großen Unterschied für die mehr oder minder energische Entwickelung der Handlung. Der Schluß des Dramas ist am glücklichsten herbeigeführt, wenn er, ähnlich einem Schachrätsel, mit logischer Notwendigkeit in eine bestimmte Zahl von Zügen die letzte Entscheidung zusammendrängt. Je kühner und überraschender diese letzten Züge, desto glänzender die Auflösung des Rätsels und der Abschluß des Dramas.

Die Gliederung des dramatischen Organismus in Akte und Szenen kann keine willkürliche sein, sondern nur eine notwendige. Da der Dramatiker seinen Stoff nicht nach Behagen und Laune verteilen darf, sondern der innern Schwerkraft desselben gehorchen muß, die den Schwerpunkt der Handlung von selbst an eine bestimmte Stelle verlegt: so wird nicht nur jeder Akt, sondern auch jede Szene sowohl ihre selbständige Bedeutung, als auch eine Bedeutung für den Organismus des Ganzen haben müssen. Wie dieser muß jeder Akt und jede Szene Anfang, Mitte und Schluß, ihren dialektischen Verlauf haben.

Die Szene wird durch das Auftreten einer neuen Person bedingt. Man hat zwar, nach dem Vorgange der altenglischen Bühne, auch mit dem Ausdrucke „Szene" jede Verwandlung des Theaters bezeichnet, mögen

nun mehr oder weniger Personen innerhalb derselben auftreten. Doch in der Regel gebraucht man *Szene* und *Auftritt* in gleicher Bedeutung. Jede auftretende Person muß einen bestimmten in die Handlung eingreifenden Zweck haben: es soll in einem Drama keine müßigen Szenen geben; es sollen keine Personen auftreten ohne einen vollkommen klaren und bestimmten Grund. Die Szene muß äußerlich und innerlich motiviert sein. Die auftretende Person bringt ein neues Moment in die Handlung, welches sich im Verlauf der Szene entwickeln muß. In Szenen von größerer Bedeutung wird der Schluß ihren Inhalt in einer draſtischen Pointe zusammenfassen! Hieraus gehen die sogenannten dankbaren Abgänge hervor, die nicht bloß äußerlich theatralisch, sondern Ausflüsse echter dramatischer Energie sind. Wie viele Personen in einer Szene zusammentreffen dürfen, darüber läßt sich kein festes Gesetz geben. Doch müssen, mit Ausnahme der Statisterie bei großen Staats- und Kriegsaktionen, alle anwesenden Personen thätig in den Fortgang der Szene eingreifen. Ob wir ein dialogisches Duett, Terzett, Sextett vor uns haben — die Stimme eines jeden Mitwirkenden bleibt wesentlich. Bei einer größeren Zahl von Personen kommt es auf die Stimmenführung und Gruppierung an, wobei dem Dramatiker stets das theatralische Tableau lebendig vor Augen schweben muß. Im stummen Spiele müssen sich die einzelnen Gruppen während einer Szene ablösen; es darf dem stummen Spiel der einzelnen nie zu viel überlassen werden: sonst würde die Pantomime zum integrierenden Teil des Dramas gemacht. In der Regel darf die Szene nicht leer stehen, besonders dann nicht, wenn diese Leere nur ein testimonium paupertatis für die szenische Gewandtheit des Dramatikers ausstellen würde. Nur in *spannenden Momenten*, wenn hinter der Szene sich etwas Bedeutendes begibt, ist eine Ausnahme von dieser Regel gestattet. So bleibt z. B. die Szene, ohne Beeinträchtigung des dramatischen Interesses, leer stehn, während Otto von Wittelsbach mit gezogenem Schwerte fortgestürzt ist, um den Kaiser zu ermorden, bis zu seiner Wiederkehr nach vollbrachter That.

Größere Einschnitte des dramatischen Organismus bilden die *Akte* (*Aufzüge*), innerhalb deren die Handlung sich durch ein bestimmtes Stadium weiter fortentwickelt. Das dramatische Finale jedes Aktes faßt die in demselben enthaltenen Fäden zusammen — und das mattere oder vollere Austönen, die größere oder geringere Wirkung des Schlusses ist zugleich der Prüfstein für die Bedeutung, welche der einzelne Akt für das ganze Drama hat. Darum dürfen wir in den sogenannten dankbaren Aktschlüssen kein wertloses Zugeständnis an die theatralische Wirkung sehn, sondern vielmehr den anerkennenswerten Erfolg einer echt dramatischen

Komposition, welche die zerstreuten Strahlen der Verwickelung und Handlung am Schluß in einem Brennpunkte sammelt. Die Zahl der Akte hat Horaz in seiner Epistel „an die Pisonen" auf fünf festgestellt. Wenn man mit Aristoteles Anfang, Mitte und Ende als die wesentlichen Stadien der dramatischen Dichtung betrachtet, so würde sich die Dreizahl der Akte als das richtige Gesetz des Dramas ergeben. Der erste Akt enthält den Anfang, die Exposition, der zweite die Mitte, die Verwickelung, der dritte das Ende, die Entwickelung. Es ist indes ebensowenig ein Grund abzusehn, warum sich die Verwickelung nicht in fünf Akte ausdehnen soll, sodaß die Fünfzahl an die Stelle der Dreizahl tritt, als auch, warum sich nicht die drei Akte bei einem kurzathmigen Stoffe in die Abbreviatur eines einzigen zusammenziehen lassen sollten. Dagegen sind zwei, vier oder sechs Akte für die dramatische Komposition ungünstig, indem die einzelnen Bestandtheile der Handlung, deren Dialektik an das dreigeteilte Schema der logischen Entwickelung erinnert, dann in den Akten keinen entsprechenden Ausdruck und Abschluß finden. Wenn wir das fünfaktige Schema des Horaz adoptieren, das bei größeren Dramen mit Recht allgemeine Anwendung gefunden, so enthält der erste Akt die Exposition, die Bedingungen und Anfänge der Handlung, die aber selbst wieder Handlung sind und nicht tote Auseinandersetzung der Situation, wie sie sich bisweilen in den Prologen alter Götterherolde findet. Die Exposition des Dramas duldet keine Mysterien für den Zuschauer; er muß mit gleichem Überblick, wie der dramatische Dichter, alle Fäden der Entwickelung in der Hand halten. Die Exposition soll uns aber gleichzeitig in die dramatische Stimmung versetzen. Die Stimmung gehört zwar vorzugsweise der Lyrik an; doch sprachen wir schon von einer epischen Stimmung und dürfen noch mehr von einer dramatischen sprechen. Jede dramatische Handlung hat ihr bestimmtes Kolorit, das mit ihrem Grundcharakter übereinstimmen muß. Die heißblütigen Kampfszenen in „Romeo und Julie" versetzen uns gleich in jene südliche Lebenssphäre, wo Haß und Liebe in heißer Leidenschaftlichkeit emporlodern, während die düstern Hexen auf Schottlands öden Haiden und Schlachtfeldern uns alsbald in jenen unheimlichen Kreis bannen, aus dem die großen Verbrechen des Ehrgeizes hervorgehn, indem der Geist aus der grauenhaften Öde der Natur um so dämonischer brütend in die eigenen Tiefen einkehrt! Und wie meisterhaft hat Shakespeare die Einheit der Stimmung in beiden Tragödien festgehalten: dort, sympathisierend mit der glühenden Sinnlichkeit der Liebe, die duftigen Nächte, die Blumen und Nachtigallen des Südens; hier, im Einklang mit den Verbrechen des ehrgeizigen Mordes, die unheimliche

Sturmesnacht des Nordens, in welcher die Eule krächzt und der Wolf auf seinen Raub ausgeht. Das historische Drama muß uns den Hintergrund der Kultur, den der Epiker in aller Breite auszumalen berechtigt ist, den Geist der geschichtlichen Epoche und des Volkslebens mit wenigen schlagenden und lebensvollen Zügen darstellen, die uns in die Stimmung jener Zeit versetzen. In dieser Beziehung sind z. B. die ersten Akte des „Egmont" und „Wilhelm Tell" meisterhaft! Dort befinden wir uns mitten in der rührigen und frischen Bürgerlichkeit des niederländischen Volkes, welche im Helden der Tragödie eine ideale Gestalt gewinnt; hier tritt uns die große freie Natur der Alpen und des Schweizer Volkslebens entgegen, dessen thatkräftige Rüstigkeit sich im energischen Auftreten des Helden spiegelt. Der erste Akt versetzt uns also in die Situation des Dramas, die keine ruhende, sondern von Anfang an nach der Zukunft hin bewegt ist, und in die dramatische Stimmung. Er zeigt uns die Wurzeln der Handlung in ihrem Wachstum, und sein organischer Schlußpunkt ist dort, wo ihre ersten Keimblätter sichtbar ans Licht hervortreten. Der Schluß des ersten Aktes ist am wirksamsten, wenn er uns eine spannende Perspektive in die Zukunft eröffnet, wenn er uns, wie mit einem Blitze, das Reich der Möglichkeiten erhellt, innerhalb dessen die Handlung verlaufen kann.

Der zweite Akt schürzt den Knoten der dramatischen Verwickelung enger, gibt dem Konflikt des Dramas schärfere Bestimmtheit. Sind, wie im „König Lear" oder „Kaufmann von Venedig" mehrere Gruppen da, welche eine Grundidee spiegeln: so läßt der zweite Akt sie beide noch selbständig bestehn, vertieft und entfaltet nur die gesonderte Handlung. Er schließt am besten mit einem folgenreichen Entschluß, z. B. in „Maria Stuart" mit dem Entschluß der Elisabeth, die gefangene Königin in Fotheringhay-Schloß zu sehn. Ist die Handlung des Dramas in eine Reihe von Thaten zerfallen, deren innere Einheit die bewegende Leidenschaft des Helden ist: so kann schon im zweiten Akt eine entscheidende That geschehn. So die Ermordung des Königs Dunkan im zweiten Akt des „Macbeth," die erste That in jener unheilvollen Kette der Verbrechen.

Der dritte Akt ist der zentrale Akt des Dramas, der Mittelpunkt der Handlung. Der zweite Akt hat den Konflikt weiter entwickelt; der dritte hat ihn gereift. Er enthält den Höhenpunkt der Krisis — und das ist seine tiefe künstlerische Bedeutung. Er hat die Frucht gereift; aber er darf sie noch nicht vom Baume schütteln! Denn solche vorzeitige Beschleunigung der Entwickelung würde die letzten Akte um ihre Wirkung

bringen. Die Spannung ist aufs höchste gediehn, der Konflikt auf seine drohendste Spitze gesteigert. Hier tritt seine innere Einheit zutage, gesonderte Handlungen müssen ineinandergreifen; die Konzentration des dramatischen Pathos gibt dem Schluß des dritten Aktes eine mächtige Wirkung. Diese Bestimmungen sind so wenig zufällig, daß wir sie gerade an den kunstgerechtesten Dramen nachweisen können. Man darf indes nicht diesen Höhenpunkt der Krisis mit der Peripetie verwechseln, welche, wie wir bald genauer sehn werden, durchaus von ihm verschieden ist. In der Tragödie Shakespeares, deren Organismus von allen andern künstlerisch gegliedert ist, im „Coriolan," sehn wir im dritten Akt die Spannung zwischen dem aristokratischen Patrizier und dem Volk und seinen Tribunen aufs höchste gesteigert. Sie haben ihn, der sie im stolzen Übermut schmähte, aus Rom verbannt. In der „Jungfrau von Orleans" schließt den dritten Akt die Begegnung mit Lionel, in welcher die tragische Kollision zwischen der himmlischen Sendung und der irdischen Liebe ihren Gipfel erreicht. Die Spannung zwischen Maria Stuart und Elisabeth ist in ihrer Begegnung in Fotheringhay-Schloß aufs höchste gesteigert, und der Bruch durch den Mordversuch auf die Königin von England, der am Schluß des Aktes eintritt, unheilbar geworden. Im dritten Akt des „Tell" liegt in der Szene des Apfelschusses die dramatische Krisis. Der sittliche Konflikt des Akosta, der Kampf zwischen dem freien Gedanken und der Liebe zur Familie findet im dritten Akt, in der Szene mit der blinden Mutter seinen Brennpunkt. Auch an „Othello" und vielen andern Dramen läßt es sich nachweisen, wie der dichterische Genius nur dem notwendigen Gesetz der dramatischen Form folgt, wenn er den Schwerpunkt der Krisis in den dritten Akt, in die Mitte des Stückes verlegt.

Der vierte Akt dagegen ist der Akt der Peripetie, des Glücksumschwunges, den schon Aristoteles als wesentlich für das Drama bezeichnet und als dessen beliebteste Form er die „Erkennung" anführt. „Der Glückswechsel ist eine Veränderung mit den handelnden Personen, wodurch sie in einen entgegengesetzten Zustand geraten und zwar nach unserer Bestimmung auf eine wahrscheinliche und notwendige Weise." (Poet. c. 11.) Der vierte Akt des Dramas ist nun die Entwickelung der dramatischen Krise zur Peripetie, die ihm den wirksamsten Abschluß gibt. In jenen Dramen, in denen die Steigerung des Konflikts im dritten Akt mit Meisterschaft ausgeführt ist, finden wir auch regelmäßig im vierten eine kunstgerechte Peripetie. Im „Coriolan" liegt sie nach dem Shakespeareschen Originaltext freilich im fünften Akt, doch wie großartig ist sie hier! Der Feldherr rückt siegend mit dem Heere der

Volsker vor Rom und läßt sich durch die Bitten seiner Mutter und Gattin zum Rückzuge bewegen. Welch ein Umschlag des Geschickes, welch ein Wechsel! Der rachedurstende Triumphator, der bereits seine Vaterstadt vor sich gebeugt im Staube sieht, verwandelt sich in den guten Sohn, Gatten und Patrioten, der das Opfer seiner Großmut wird. Der Anfang des vierten Aktes der „Jungfrau von Orleans" zeigt uns die Heldin auf der Höhe ihres Ruhmes, am Schluß des Aktes entflieht sie einsam und von Allen verurteilt! Und wie meisterhaft ist diese Peripetie herbeigeführt, indem die Heldin, jener Anklage der Zauberei gegenüber, verstummte, weil sie ihr tieferes Verschulden durch das schweigende Eingeständnis einer Schuld, der man sie mit Unrecht zeiht, zu büßen sucht. Für Maria Stuart bringt der vierte Akt durch Leicesters Verrat die Entscheidung — die Unterschrift des Todesurteiles. Im „Uriel Acosta" aber besteht die Peripetie im Widerrufe des Widerrufes, welches den Helden dem Untergange weiht.

Der Inhalt des fünften Aktes nun ist die Katastrophe und der Schluß der Tragödie. Der Untergang des Coriolanus, der Jungfrau von Orleans, der Maria Stuart, des Uriel Acosta erläutert von selbst die Bedeutung des letzten Aktes. Die Kunst der Dramatiker besteht darin, den Verlauf der dramatischen Handlung von der Peripetie bis zur Katastrophe noch spannend zu erhalten, den letzten Akt nicht zu einem bloßen Austönen des vollen tragischen Akkordes zu machen, den der Schluß des vierten angeschlagen. In allen oben erwähnten Dramen ist der fünfte Akt matter, als der dritte und vierte, mit Ausnahme der „Jungfrau," in welcher ein neues Moment der Handlung von spannender Kraft die Katastrophe des Schlusses herbeiführt. Dagegen ist der Schlußakt des „Macbeth" und „Hamlet" von echt dramatischer Steigerung.

Wir haben die Beispiele für die kunstgerechte Gliederung des Dramas aus dem Bereich der Tragödie genommen; wir hätten sie ebensogut aus dem Kreise des Lustspiels nehmen können, nur daß hier die Peripetie und Katastrophe eine andere Bedeutung gewinnt. In Scribes „Glas Wasser" z. B. gibt der erste Akt eine klare lebendige Exposition. Am Schluß des dritten Aktes steht die dramatische Partie so kritisch, daß Abigail sie für verloren, Bolingbroke für gewonnen erklärt. Der vierte Aufzug aber führt durch das berühmte Glas Wasser die Peripetie des Lustspieles herbei, während der fünfte Akt durch mancherlei spannend verschlungene Fäden zur glücklichen Katastrophe eilt, d. h. zur befriedigenden Lösung aller geschürzten Knoten und zur vollkommenen Darlegung des schalkhaft ironischen Grundgedankens. Ohne diese Präzision der drama-

tischen Gliederung, ohne diese Steigerung der Handlung, die Schürzung und Lösung des Knotens, ohne die an richtiger Stelle eintretende Krisis, Peripetie, und Katastrophe wird das Drama leicht in das epische Gebiet hinüberschielen und nicht jene energische Spann- und Schlagkraft gewinnen, die seiner gedrungenen Form und ihrer logischen Konsequenz eigentümlich ist. Wohl werden Ausnahmen von diesen allgemeinen Bestimmungen eintreten, wenn es die Behandlung eines besondern Stoffes mit sich bringt; aber der dramatische Gang wird durch diese Regeln markiert, und es wird stets bedenklich bleiben, die vorgeschriebene Etappenstraße des Dramas zu verlassen und romantische Seitenwege einzuschlagen.

Auch die neueste französische comédie larmoyante hält diese Grundzüge der dramatischen Komposition fest: ihr Schwerpunkt fällt meistens auf die großen Szenen des dritten und vierten Aktes, in denen die Handlung sich aus einem Konglomerat von Genrebildern, welche hier die Exposition zu bilden pflegen und die herrschende Zeitströmung anekdotisch illustrieren, zu den Höhenpunkten der Krisis und der Peripetie, die in großen Rühreffekten und Rührkonflikten gipfeln, emporarbeitet.

In neuester Zeit hat freilich der Naturalismus durch seinen Vorkämpfer Zola die ganze Architektonik des Dramas für einen Ueberfluß erklärt und die ganze pappene Kulissendramatik Sardous und der andern berühmten Dramatiker als unwahr geächtet. Die Wirklichkeit, wie sie leibt und lebt, soll auf die Bühne geschleppt werden, ohne Rücksicht auf die pudeurs und sensibilités des Publikums, die es sich einfach abzugewöhnen habe. Auch die sympathischen Charaktere sollen als unwahr von der Bühne verschwinden. Welche irrige Theorie!

Das Drama ist ein Kunstwerk und wirkt als Kunstwerk; es bedarf daher der Rhythmik im Aufbau, des Kontrastes in der Charakterzeichnung. Ein Stück Leben auf die Bühne gebracht, ohne ineinandergreifende Entwickelung, ohne Spannung, ohne Abschluß, wird nie eine Wirkung ausüben: das ist nicht der schlechte Geschmack des großen Publikums, das hängt mit jenen Instinkten für das Schöne zusammen, die bei dem ehemaligen Buchhändlerlehrling sehr schwach ausgebildet sind. Zola hat recht, wenn er die Eskamotage in den Intriguenlustspielen Scribes und Sardous tadelt; aber er hat unrecht, wenn er meint, daß die Spannung im Drama sich so naturwüchsig von selbst entbinde, wie in einer beliebig erzählten Geschichte, daß sie nicht einer wohlerwogenen Steigerung und die Handlung selbst einer künstlerischen Führung bedürfe. Die streng gegliederte Architektonik des Dramas mit den feststehenden Einschnitten der Aktschlüsse muß aufrecht erhalten werden: daß dies unmerklich und

ohne jeden Zwang geschieht, ist Sache des dramatischen Talents. Ein Fetzen Leben, roh abgehackt auf den Fleischerscharren des Naturalismus und auf der Bühne in beliebige Stücke zerschnitten, kein Mahl für Götter, nein, ein Aas für Raben, wird dort nur eine abstoßende Wirkung hervorrufen. Und wenn Zola meint, der Stil des Dramas müsse womöglich der Jargon der Gassen und die Gaunersprache der Spelunken sein — denn das ist doch von höchster, charakteristischer Lebenswahrheit — so vergißt er, daß bei allen Völkern und in allen Zeiten das Drama für eine Dichtung gegolten hat, welche nicht nur hohen Schwunges fähig ist, sondern auch den lebenswahren Dialog in maßvoller ästhetischer Feinheit auf die Bühne bringt.

Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas" (1863) unterscheidet in ganz ähnlicher Weise wie wir die fünf Akte, indem er den ersten den Akt der Einleitung, den zweiten den Akt der Steigerung, den dritten den des Höhepunktes, den vierten Akt den Akt der Umkehr und den fünften den der Katastrophe nennt. Daß zwei dramatische Dichter unabhängig von einander zu denselben Resultaten in bezug auf die Bedeutung der dramatischen Akte kommen, dürfte für eine in der Natur der Sache liegende Nötigung sprechen. Das Werk von Freytag enthält manche treffende Bemerkung, namentlich was die auf- und absteigende Linie in der Architektonik des Dramas, das Eintreten und die Bedeutung des Gegenspiels betrifft. Dagegen ist es überladen mit einzelnen Vorschriften, die auf ein äußerliches Rezeptenwesen hinauslaufen und nur verwirrend wirken. Das „erregende Moment" ist eine ebenso müßige, für die Praxis unbrauchbare Abstraktion, wie die Isolirung des „tragischen Moments" als unhaltbar erscheint.

Als ein Hauptkunstgriff der dramatischen Technik gilt der Theaterkoup, die dramatische oder die theatralische Ueberraschung.*) Die letztere gehört, wenn sie in einer unverhofften szenischen Entwickelung besteht, nur in das Gebiet der Oper, des Ballets und der Posse. Was die erstere betrifft: so sind die romanhaften Ueberraschungen, die in unerwarteten Enthüllungen bestehn, von der Schwelle des Dramas zu verweisen. Im Drama verlangt alles eine sorgfältige Motivierung, und Effekte, die man

*) Das Wesen des Theaterkoups hat der Stagirit sehr schlagend ausgedrückt, wenn er sagt, daß die Tragödie vorzugsweise dann ihren Zweck erreicht, ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν καὶ μᾶλλον, ὅταν δι' ἄλληλα, „wenn die Begebenheiten wider Vermuten und doch aus einander entstehn." (Poet. c. 9.) In der That beruht auf dieser Vereinigung des Ueberraschenden und doch wohl Motivierten die berechtigte dramatische Wirkung.

als Wirkungen ohne Ursache definiert hat, dürfen hier nicht Platz greifen. Wohl aber sind plötzliche Wirkungen verstattet, die aus der Explosion geschickt angelegter Minen oder Kontreminen hervorgehn. Im Lustspiele hat der Zufall, in dessen Wesen das Ueberraschende und Plötzliche liegt, ein Recht, wohlberechtigte Plane zu kreuzen und heitere Verwickelungen herbeizuführen. Der berechtigte Theaterkoup geht aus maskierten Zügen des dramatischen Spiels hervor, die, an sich klug und fein angelegt, doch durch die überraschende Gleichzeitigkeit wirken, mit der sich zwei oder mehrere Angriffslinien eröffnen. Auch die plötzliche Wendung eines Charakters, die allerdings seinem Wesen nicht widersprechen darf, aber doch ein unerwartetes Licht auf dasselbe wirft, kann die Wirkung eines Theaterkoups hervorrufen. So ist uns Leicester in der „Maria Stuart" als glatter doppelzüngiger Höfling bekannt — dennoch bringt sein Verfahren, dem Mortimer gegenüber, den er verhaften läßt, um sich zu retten, eine überraschende Wirkung hervor, die aber durch die Situation und den Charakter gerechtfertigt ist.

Zur innern Technik des Dramas im weitesten Sinne kann man auch seine dialogische Einkleidung rechnen. Der Dialog ist die dramatische Gesprächsform, das Hinundwieder der Rede, aus welchem wie aus den Plattenpaaren der Voltaschen Säule der elektrische Blitz der Handlung hervorspringt. Der Monolog, das Selbstgespräch, ist im Drama ebenfalls berechtigt, als die Einkehr der dramatischen Charaktere in ihr Inneres, eine Einkehr, die indes niemals ein bloß lyrisches Vibrieren des Gemüthes sein darf, niemals eine zerfließende Hingabe an Stimmungen, sondern uns entweder die innern Tiefen des Charakters, in denen der Schwerpunkt der Selbstbestimmung liegt, ohne jede Maske enthüllt und dadurch den Dialog ergänzt, oder im kritischen Moment die Wendung zur That, die innere Entscheidung darlegt. So muß der Monolog in der einen oder andern Weise motivierend sein. In ihm sammelt sich das Gemüth der Helden; die Handlung geht auf ihr geistiges Zentrum zurück. Der innere Konflikt, das Werden und Wachsen des Entschlusses und der Leidenschaft kommt hier zu vollem Ausdrucke. Die Monologe Wallensteins vor dem Eintritte des schwedischen Hauptmanns, Macbeths vor der Ermordung Dunkans, Tells vor der Ermordung des Landvogtes, — ein Monolog, der deshalb mit Recht getadelt worden, weil er seine That zu einem Werk mörderischer Berechnung macht — sind Beispiele für die dramatische Bedeutung des Monologs. Iphigenie und die Jungfrau von Orleans, Hamlet, durch das Schicksal zu einer That berufen, der sein Charakter widerspricht, sprechen ihren innern Konflikt in

Monologen aus. Nie darf indes ein Monolog ein bloß lyrisches Pracht- und Schaustück sein, wenn sich auch in ihm die Charaktere in ihr Inneres zurückziehn, und diese vorwiegende Innerlichkeit ihm einen lyrischen Zug gibt. Dennoch muß er ein organisches Glied des Dramas sein, das sich nicht ohne Gefahr für das Leben des Ganzen von ihm loslösen läßt. Im Lustspiele wird der Monolog noch mehr, als in der Tragödie, die geeignete Form sein, um das Publikum zum Vertrauten von Planen und Intriguen zu machen, welche den übrigen handelnden Personen des Stückes zunächst verborgen bleiben müssen.

Der dramatische Dialog darf weder in eine müßige Unterhaltung, noch in eine sokratische Abhandlung in Gesprächsform ausarten. Er ist scharf und schlagend, das geistige Schwert der kämpfenden Charaktere. Er muß gesättigt sein mit der Energie des Willens, die auch durch die Rede ihre bestimmten Zwecke verfolgt. Damit ist indes nicht gesagt, daß die dramatische Kraft des Dialogs in jener lakonischen Einsilbigkeit besteht, welche zur Zeit der Sturm- und Drangperiode an der Tagesordnung war und die Ergüsse der Leidenschaft und Empfindung naturwüchsig auf gehäufte Interjektionen beschränkte. Ebensowenig soll die Schlagkraft des Dialogs sich in jenen Reden und Gegenreden erschöpfen, welche an geeigneter Stelle, wie wir aus den griechischen Tragikern und aus Schiller ersehn, von großer Wirkung sind, aber für die letzten Zwecke des Dramas nicht genügen. Der Dramatiker soll im Dialog sein Pathos voll explizieren; er soll die Motive der Handlung und ihre Zwecke in ein vollständiges Licht setzen, die sittlichen und historischen Mächte, wenn sie im Gemüt der Helden oder im Verlauf ihres Geschickes zur Geltung kommen, mit aller Würde und Majestät erscheinen lassen und die stürmische Beredtsamkeit der Leidenschaft, wie den verhüllten Schmerz der Seele mit der ganzen Kraft seines Genius offenbaren! Das ist ja die berechtigte Magie der Dichtkunst:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen was ich leide!

Bei Sophokles und Euripides, bei Calderon, Shakespeare und Schiller finden wir im Dialog diesen vollen Ausdruck des dramatischen Pathos, und keine falsche Theorie der Naturwahrheit wird uns jene Lakonismen des Dialogs als alleinberechtigt aufzudrängen vermögen, hinter denen sich nur ausnahmsweise dramatische Energie, in der Regel geistige Armut und die Unfähigkeit verbirgt, in die Tiefen der Seele hinabzusteigen.

Was nun die äußere Technik des Dramas betrifft, so darf man

von ihm verlangen, daß es bühnengerecht sei, um sich jener Öffentlichkeit zu erfreuen, die sein wahres Lebenselement ist. Das Drama gehört auf die Bühne der Gegenwart. Wenn seine innere Technik den eben angeführten Bestimmungen entspricht: so wird ihm auch der theatralische Erfolg nicht fehlen, der eine regelrechte Anlage und spannende Durchführung stets begleitet. Dennoch müssen auch einige äußere Hemmnisse beseitigt werden, welche die Inszenierung erschweren. Die Länge einer darstellbaren Tragödie oder eines Lustspieles darf bei der Aufführung nicht viel das Maß von drei Stunden überschreiten. Man mag immerhin mit Hamlets Ironie über diese Vorschrift die Achseln zucken und von einem solchen Stücke sagen: „es soll mit eurem Bart zum Barbier;" man mag sich auf die großen Werke Shakespeares und Schillers berufen, die trotz ihrer Länge nicht nur bühnenfähig geblieben, sondern auch unsterblich geworden sind; man mag an den Rotstift des Regisseurs und der Schauspieler appellieren — wir weisen nur darauf hin, daß solche Stücke, wie Schillers „Karlos," Shakespeares „Hamlet" u. a. in ihrer jetzigen Bühneneinrichtung verstümmelt sind, indem für den Zusammenhang wesentliche Motivierungen fortgelassen werden; wir räumen gern ein, daß es ein Theaterpublikum gegeben hat und geben wird, welches ganze Tage und Nächte vor der Bühne ausharrt; aber wir sprechen nur vom Publikum und von der Bühne der Gegenwart. Ein Stück, dessen Aufführung drei Stunden überdauert, ermüdet die Aufmerksamkeit unseres Publikums oder bedarf mindestens eines doppelten Aufwandes dramatischer und theatralischer Mittel, um sie wach zu erhalten. Besonders gefährlich ist die Länge des letzten Aktes. Von gleicher Wichtigkeit ist die Beschränkung der Verwandlungen, indem eine Häufung derselben zwar keine Schwierigkeiten für die Maschinerie unserer Bühne bietet, aber doch notwendig eine nicht intensiv fortschreitende, sondern hin und her springende Handlung zur Folge hat und die Aufmerksamkeit des Publikums zerstreut. Wir haben dies schon oben erwähnt. Ferner verlangt die szenische Technik, daß nicht zwei große Szenen, welche die ganze Tiefe der Bühne einnehmen und mancherlei Zurüstung, Requisiten, eine bei der Verwandlung bereits rangierte Statisterie bedürfen, aufeinander folgen. Solch einer größern Ausstattungsszene kann nur eine Szene mit kurz vorfallender Dekoration vorausgehn, hinter der die nötigen Vorbereitungen getroffen werden. Größere Zwischenräume der Zeit zwischen die einzelnen Verwandlungen zu verlegen, bleibt immer mißlich, da die Haupteinschnitte der Akte hierfür geeigneter sind. Auch auf notwendige Umkleidungen der Darsteller innerhalb der Akte muß die erforderliche Rücksicht genommen

werden. Alle diese technischen Rücksichten, die sich noch weiter ausführen lassen, dürfen sich indes in keiner aufdringlichen Weise geltend machen. Daß sie beobachtet worden sind, darf der Zuschauer nur aus dem bequemen und ungehinderten Gang der Aufführung erraten.

Dritter Abschnitt.

Die Tragödie.

Im Drama tritt, am meisten von allen Dichtformen, die scharfe Sonderung des Tragischen und Komischen ein. Melpomene und Thalia herrschen in getrennten Reichen. Nicht alles Tragische ist indes dramatisch. Aristoteles nennt als das dritte Moment der tragischen Fabel das Unglück (cap. 11) und rechnet dazu gewaltsamen Tod, heftigen und anhaltenden Schmerz, Verwundungen und dergleichen. Dies Tragische kann in der Tragödie nur als Wirkung gelten, die aus einem sittlichen Konflikt erwächst. Sonst gehört es in das Bereich des Epos, wo der Kampf des Menschen mit der Gewalt und den Gesetzen der Natur, deren Notwendigkeit sich im einzelnen Falle als Zufall offenbart, seine Stelle findet. Der Untergang eines Schiffbrüchigen ist tragisch im Sinne des Epos, nicht im Sinne des Dramas. Das Tragische des Dramas ist das sittlich Erhabene: sein Held kämpft gegen die bestehende sittliche Weltordnung; der einzelne Charakter erhebt sich zu voller Größe und Entfaltung, aber so erscheint er maßlos gegenüber dem Maß der bestehenden Welt, deren Ordnung er entweder im Sturme der Leidenschaft durchbricht, oder mit bewußtem Pathos erschüttert. Wir dürfen zwei Formen des dramatisch Tragischen unterscheiden: das Tragische des einfachen Konflikts und das Tragische der sittlichen Kollision. Jenes beruht vorzugsweise auf dem Charakter, dies vorzugsweise auf der Situation. In jenem schafft der Charakter die Situation, in diesem entwickelt die Situation den Charakter. Auch die antike Tragödie kannte bereits beide Formen, und wenn man unterschiedslos von der Schicksalstragödie der Griechen spricht, erschöpft man keineswegs ihr innerstes Wesen und vergißt, daß alle Keime der modernen Tragödie bereits in ihr enthalten sind. Das Tragische des einfachen Konfliktes beruht darauf, daß der Charakter durch seine Fehler (ἁμαρτία τις, Arist.) in Kampf mit der Welt und dem Schicksal gerät und in diesem Kampf untergeht. Aristoteles schließt die ganz guten und ganz schlechten Charaktere von der Tragödie aus. Wir

erweitern seine „ἁμαρτία“ dahin, daß diese Fehler des Helden zugleich seine Vorzüge sein müssen, daß seine Schwäche zugleich seine Kraft ist. Jeder einzelne Charakter hat seine eigene Tragik, die in dem dunklen, unüberwundenen Urgrund einer Notwendigkeit liegt, welche auch seine freien Entschlüsse bestimmt. Es ist dies die Tragik der Prädestination, das Problem ihrer Verkettung mit der freien Selbstbestimmung. Dramatisch wird sie nur durch die Energie, mit welcher der Charakter seine eigenen Konsequenzen in entscheidenden Thaten zieht. Der rasende „Ajas“ des Sophokles, die wilde „Medea“ des Euripides sind in ihrem tiefsten Grunde solche Charaktertragödien und, wenn man von der antiken, unentwickelten Einfachheit der Form absieht, von den gigantischen Charaktergemälden Shakespeares, einem Macbeth, Othello, Lear, Richard III., dem Wesen nach wenig verschieden. Es ist nicht schwer, bei diesen Helden Shakespeares die ἁμαρτία nachzuweisen, die zu ihrem tragischen Verhängnis wird. Die Macht und Größe der Leidenschaft aber, die sie beherrscht, bildet ein Moment der tragischen Erhebung, fesselt uns dämonisch in die Kreise ihres Strebens und läßt uns ihrem Untergange noch gerührte Teilnahme schenken. Je moderner, vielseitiger, innerlicher der Charakter wird, desto mehr kann auch seine Schuld sich gleichsam in das tiefste Gehäuse seines individuellen Lebens zurückziehn; sie kann, statt in thatkräftiger Energie, gerade im Überwiegen der Reflexion, im Mangel an Thatkraft bestehn, wie im „Hamlet,“ oder in einer mehr passiven Eigenschaft, im hingebenden Vertrauen und in unerschütterlicher Arglosigkeit, wie im „Egmont.“ Ja das Tragische kann ganz in das innere Gebiet des Gedankens verlegt, ein einzelner Charakter zum Repräsentanten der denkenden und ringenden Menschheit werden, wie „Faust“ und „Manfred.“ In allen diesen Tragödien des einfachen Konfliktes ist der Verlauf, daß der Held, seinem Charakter und dem Pathos folgend, das ihn beherrscht, gegen die Ordnung und die Gesetze der sittlichen Welt verstößt, diese gegen sich aufreizt, bis die gestörte Harmonie wieder hergestellt ist. Der ehrgeizige Macbeth ermordet seinen König, seinen Waffenbruder Banko, alle, welche nach der Usurpation seinen Pfad kreuzen; er wird zum Tyrannen Schottlands, doch die Verletzung der menschlichen und göttlichen Gesetze durch seinen Untergang gesühnt. Uns aber fesselt an ihm der dämonische Zug, welcher den Eingebungen der Schicksalsschwestern folgt, eine wilde Energie, welche den nicht verstummten Zweifel des Gewissens in konsequenten Thaten übertäubt, und eine Heldenkraft, welche sich mutig dem hereinbrechenden Verhängnis entgegenstellt. Der Ehrgeiz, aufgestachelt durch die Zuflüsterungen der Lady, treibt ihn zum Verbrechen; er ist trotz dieses

äußern Anstoßes die innere Schwerkraft seines Charakters, die ihn dem Abgrunde zuführt.

Die zweite Form der sittlichen Kollision stellt das Tragische auf einer noch höheren Stufe dar. In den Tragödien der Situation beruht das Tragische auf einem Kampf gleichberechtigter sittlicher Mächte. Wenn der Held der einen gehorcht, verletzt er die andere; nur sein Untergang stellt das harmonische Gleichgewicht wieder her. In der „sizilianischen Vesper" von Casimir Delavigne soll Jordan, Procidas Sohn, den Gouverneur von Palermo ermorden, der sein Freund ist: Kampf zwischen Sohnespflicht und Freundespflicht. So verstößt Antigone gegen das Gesetz des Staates, indem sie dem Gebote der Pietät folgt und ihren Bruder beerdigt! Sie fällt der bestehenden Ordnung, dem äußern Gesetz zum Opfer als Verkündigerin des höheren, das in die Brust des Menschen geschrieben; aber auch Kreon, der die Bestimmungen der gesetzlichen Autorität aufrecht erhält und dabei eine That schwesterlicher Liebe mit dem Tode bestraft, entgeht der tragischen Gerechtigkeit nicht, indem sein Sohn aus Liebe zur edeln Verbrecherin sich selbst das Leben nimmt. Klytemnästra rächt die geopferte Tochter Iphigenie, indem sie den Gatten, den heimkehrenden Agamemnon, ermordet. Orestes rächt den gemordeten Vater, indem er die Mutter erschlägt, doch den Muttermörder verfolgen die Furien. In diesen letztern Beispielen ist der Konflikt der sittlichen Mächte in die Brust eines einzelnen verlegt, während in der „Antigone" jede der kämpfenden sittlichen Mächte einen besonderen Vertreter hat. Ebenso ist es klar, daß das Tragische hier nicht im Charakter liegt, sondern in der Situation, in jener Zwickmühle der sittlichen Mächte, die unerbittlich ihr Opfer fordert. Diese Welt der Konflikte liefert für die Tragödie den reichsten Stoff; schon Aristoteles hat darauf hingewiesen, wie empfehlenswert solche Stoffe sind, in denen eine Feindschaft in Verhältnissen ausbricht, deren Wesen die Liebe ist. Die schärfste Fassung solcher Stoffe ist eben die Form der sittlichen Kollision. Außer auf ethischem Gebiet, im Kreise der Familie findet sie auch auf historischem statt und gewinnt dort eine tiefere Bedeutung. Die Entwickelung der Weltgeschichte ist ein ewiger Kampf zwischen dem Bestehenden und einem Prinzip des Fortschrittes, das sich oft in gewaltsamer Weise Bahn bricht. In diesen großen Epochen der Geschichte, in denen die Arbeit des Weltgeistes am sichtbarsten hervortritt, wird der Einzelne einer sittlichen Kollision preisgegeben, welche echt tragisch ist, indem auf der einen Seite die heilige und notwendige Autorität des Bestehenden, auf der andern die begeisternde Idee des Fortschrittes, die innere Überzeugung, die zu lebendiger That drängt, sich gleich-

sich zum Schicksal der Welt: die Kraft des ringenden Helden wird zur Kraft des Menschen überhaupt, die wir im eigenen Busen fühlen, die mit der Macht der Bedrängnis wächst und die Majestät des Geistes zu voller Glorie entfaltet; der Untergang des Helden aber läßt den Tod nicht als eine Notwendigkeit oder einen Zufall der Natur erscheinen, sondern gibt ihm eine sittliche Bedeutung. So wird unsere Furcht, unser Mitleid *gereinigt*, und die Tragödie wirkt eine freie Erhebung des Geistes. Indem der Held durch eine Einseitigkeit und Maßlosigkeit seines Charakters untergeht, triumphiert in seinem Untergang die sittliche Harmonie; fällt er aber einer Kollision der Pflichten zum Opfer, so schließt sich in seinem Tod der gebrochene Kreis der sittlichen Mächte wieder zur Einheit zusammen. Niemals darf indes der moderne Tragiker auf stoffartige Wirkungen hinarbeiten, weder auf die grellen Schauer, den glänzenden Pomp, die prickelnden Überreizungen des Bühneneffekts, noch auf Eindrücke und Erfolge, die aus einem Anschmiegen an Stichwörter des Tages und seiner Parteien, aus einer äußerlichen Tendenzhascherei hervorgehn.

Die *Diktion* der Tragödie muß Wohllaut (ἡδυσμένῳ λόγῳ Arist.), Adel und Würde haben; sie muß uns in einen geläuterten Äther erheben, in welchem alles Flache und Triviale ausgeschlossen ist, das sich mit den letzten Zwecken der Tragödie nicht verträgt*). Dabei darf der Diktion die charakteristische Angemessenheit nicht fehlen. Die Sprache der griechischen Tragiker ist für unser Drama nicht individuell und bewegt genug, die Diktion *Shakespeares* nicht frei von Plattheiten und charakteristischen Überladungen. Die Vereinigung dieser beiden Gegensätze ist das Ideal der tragischen Diktion für unsere Bühne. Hier steht *Schiller* wieder als klassisches Muster da — nur daß sein Stil bei seinen Nachahmern zu einer feststehenden Manier wurde, welche durch die einförmige Behandlung des Jambus zu matten Deklamationen verführte. Das neue deutsche Drama ist auf dem richtigen Wege, jenes Ideal des echt dramatischen Stiles zu erreichen, ohne in eine sklavische Nachahmung Schillers zu verfallen. Was das tiefere Gepräge der dramatischen Diktion betrifft, so hängt es mit der Eigentümlichkeit des dichterischen Genius zusammen, und kleinliche Bestimmungen und Beschränkungen würden hier von einer Einseitigkeit zeigen, welche eine persönliche Vorliebe zu einem allgemein gültigen

*) So sagt auch *Horaz*:

Post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus et modicis instravit pulpita signis
Et docuit magnumque loqui nitique cothurno.
ad Pis. 2, 78—80.

Gesetze zu erheben sucht. Ohne Frage lassen sich die höchsten Zwecke der Tragödie ebensogut in Shakespeares bilderreicher Diktion, wie in der antithesenreichen Schillers, in Goethes plastisch klarer, wie in Lessings verstandesscharfer Sprache, in Hebbels paradox kühner, Gutzkows sinnvoll verschlungener, Laubes sinnlich frischer Redeweise erreichen, wenn nur die Begeisterung des Dichters die Diktion mit immer schöpferischer Notwendigkeit hervorbringt! Dagegen ist die Gewalt des tragischen Pathos, das sich in mächtigen Feuerströmen ergießt, allen großen Dramatikern, Äschylos und Sophokles, Calderon und Shakespeare, Corneille und Schiller, eigentümlich — eine unerläßliche Bedingung der tragischen Wirkung. Nicht Goethes sinnige Grazie, nicht Lessings geistvolle Schärfe können den Mangel an dieser hinreißenden Energie des Ausdruckes ersetzen, ohne welche der Dramatiker die großartige Majestät der Leidenschaft und den Enthusiasmus, aus dem die weltgeschichtliche That hervorgeht, nur mit Aquarellfarben darzustellen vermag.

Ausgeführte epische Vergleichungen sind im Drama, wie in der Lyrik ungehörig. In Goethes „Tasso" und „Iphigenie" finden sich Beispiele einer im Drama fehlerhaften, schleppenden Bildlichkeit des Ausdrucks. Dagegen ist die schlagende Metapher, welche den Gedanken energisch zusammenfaßt, das echt dramatische Bild, um so mehr, als sich schon die undichterische Leidenschaft derselben zu bedienen pflegt. Calderons Metaphern sind zu weit ausgeführt. Shakespeare und seine Zeitgenossen, Schiller, Viktor Hugo, Grabbe, Hebbel, Gutzkow u. a. sind Meister eines schlagkräftigen metaphorischen Ausdruckes, der nicht zu den unwesentlichsten Mitgaben des dramatischen Talentes gehört. Daß diese Metaphern nicht ein abgeblaßter und abgetragener Schmuck, nicht welke Blumen aus den Guirlanden der Lyrik sein dürfen, versteht sich von selbst. Die dramatische Metapher ist energischer, realistischer, als die lyrische; sie ist nicht bloß eine Blüte der Empfindung, sie muß dem Charakter und der Situation angemessen sein. Ein Stil, der an Metaphern arm ist, verführt, wie wir es an den großen französischen Tragikern sehn, leicht zu einem Übermaß abstrakt nüchterner Wendungen und bloß rhetorischer Figuren.

Eine sehr verschiedenartige Auffassung hat die Bedeutung der Sentenz in der Tragödie erlebt! Sie ist bis in die neueste Zeit auf das lebhafteste angegriffen worden, und doch überzeugt uns ein flüchtiger Blick in die Werke aller großen Tragödiendichter, daß sie alle reich an Sentenzen sind. Wie reich sind schon die indischen Lust- und Schauspiele an Sentenzen! So sprudelt z. B. der indische Brahmine Charudatta im „Mrichchakati"

über von Sentenzen in bezug auf die Armut, welche freilich den Grundgedanken der Dichtung bildet. Wenn man Schiller die sentenziöse Diktion zum Vorwurf gemacht hat, so vergißt man, daß Shakespeare sich derselben in nicht geringem Maße bedient hat, daß sich bei Calderon sehr zahlreiche und sehr weitschweifig ausgeführte Sentenzen finden, ganz abgesehn von den hellenischen Tragikern, welche eben so wenig das gnomische, wie das epische Grundelement der griechischen Poesie verleugnen. Die Sentenz als solche, der Ausspruch einer allgemeinen Wahrheit, kann in der Tragödie kein Fehler sein, denn der tragischen Handlung geht stets die Besinnung zur Seite; der konkrete Fall der dramatischen Kasuistik hängt nach den verschiedensten Seiten hin mit einer allgemeinen Lebenswahrheit zusammen, ohne welche die ganze Tragödie wertlos wäre! Gerade den geistvollen Gehalt auszusprechen, ist des Dichters Recht und Pflicht zugleich. Der dramatische Held darf nie in ein blindes Handeln verstrickt sein! Seine That geht aus dem Entschluß, sein Entschluß aus einem Kampf entgegengesetzter Motive hervor, welcher ein Fluidum des Gedankens entbindet, das notwendig in blitzenden Sentenzen ausströmt. Die Sentenz ist eine schlagende Fassung des Gedankens und entspricht der Energie, dem Grundwesen des Dramas, welches alles konzentriert, die Handlung zur That, den Gedanken zur Sentenz. Fehlerhaft aber wird die Sentenz, wenn sie nicht organisch aus der Situation und dem Charakter herauswächst, sondern der Rede nur äußerlich angehängt ist oder mit dem Anspruche einer selbständigen Bedeutung auftritt. Nur der zu lockere Zusammenhang unterscheidet die Sentenzen des Euripides von denen des Sophokles, indem man dem ersteren das Bestreben anmerkt, seine Weisheit noch besonders an den Mann zu bringen und den dramatischen Charakter nur zu ihrem Sprachrohr zu machen, während der Letztere stets so in die bestimmte Situation vertieft ist, daß seine Helden sie in ihren Sentenzen aufs schlagendste ausdrücken. Shakespeare sprudelt oft von Sentenzen über. Auch wird nur irrtümlich behauptet, daß er sie zu charakteristischer Malerei benutze. Der alte Polonius ist ebenso unerschöpflich darin, wenn er seinem Sohn Laërtes, als dieser junge Hitzkopf, wenn er seiner Schwester Ophelia Lehren erteilt. Das sentenzenreichste Stück Shakespeares ist „Troilus und Kressida." Die Reden des Ulysses und Nestor sind reich an tiefer Lebensweisheit. In der einen Rede des Ulysses an Achilleus finden sich dreizehn Sentenzen, meistens dreizehn metaphorische Variationen über dasselbe Gedankenthema. Auch verleugnet keine Sentenz Shakespeares den Charakter ihres Dichters, gleichgültig, wem er sie in den Mund gelegt. Dagegen darf man ihm nachrühmen, daß seine Sentenzen stets aus der

bestimmten Situation hervorgehn, wenn auch ihr Luxus keineswegs im Verhältnis zur Bedeutung derselben steht. So ist es ganz natürlich und einleuchtend, daß Polonius seinem in die Weltstadt Paris reisenden Sohn einen großen Vorrat schätzbarer Maximen in bezug auf die Diätetik der Seele mit auf den Weg gibt; aber diese Reise des Laërtes ist selbst von so geringer Wichtigkeit für die Haupthandlung des Stückes, daß wir jene Fülle väterlicher Weisheit für einen dramatisch unnötigen Aufwand erklären müssen. Auch Schiller ist mit seinen Sentenzen stets bei der Sache; nur ertötet er bisweilen durch seine Sentenz den warmen Ausdruck des unmittelbaren Gefühls. Wenn Thekla ihren bekannten Monolog mit den Worten schließt:

Das ist das Los des Schönen auf der Erde!

so liegt in dieser allgemeinen Wendung bereits eine Besinnung und Beruhigung, die zum Ausdruck der aufgeregten Empfindung nicht passen will, dem sie in etwas schroffer und unvermittelter Weise angehängt ist.

Für die Tragödie paßt als sprachliche Form der Vers. Die Versuche, sie von seinem Kothurn herunter in das prosaische Gebiet zu verpflanzen, haben nur eine vorübergehende, keine maßgebende Bedeutung, indem sie in Uebergangsepochen die charakteristische Verjüngung eines durch stereotype Versmanier abgeschwächten Stiles beabsichtigen und erreichen können. Die neue bürgerliche Tragödie bedient sich ebenfalls der Prosa, obwohl eine nicht allzu äußerliche und prosaische Bürgerlichkeit auch den Vers vertrüge, dessen Idealität überhaupt dem Adel, der Würde, dem ernsten Gang und der geistigen Tiefe der Tragödie entspricht. Die griechischen Tragiker bedienten sich bekanntlich des Trimeters, dessen feierliche Plastik der charaktervollen Beweglichkeit unserer Tragödie nicht entspricht. Ebensowenig paßt für sie der vierfüßige Trochäus der spanischen in seinem Wechsel mit reimüppigen Sonetten und Stanzen. Der gereimte Alexandriner der Franzosen würde in seinem monotonen Gang an eine überwundene Entwickelungsstufe unserer Litteratur erinnern. Dagegen ist der fünffüßige reimlose Jambus (blanc-vers) der Engländer und Italiener mit Recht bei uns eingebürgert, indem er Ungezwungenheit, dramatische Kraft, Beweglichkeit, Schwung, frisches, nicht feierlich schleppendes Pathos besitzt.

Den historischen Entwickelungsgang der Tragödie können wir hier nur ganz flüchtig skizziren, nur die für ein durchgreifendes Stilprinzip charakteristischen Höhenpunkte desselben ins Auge fassen, die auch deshalb von naheliegender Bedeutung sind, weil der Dilettantismus unserer Epoche sie alle nachzuahmen sucht, statt das moderne tragische Stilprinzip aus-

zubilden. Jede auch nur oberflächliche Geschichte der dramatischen Litteratur setzt eine Geschichte der dramatischen Kunst voraus, welche vom Plan dieses Werkes weit ab liegt. Der Hauptgegensatz des Stils findet zwischen der antiken und modernen Tragödie statt. Die Plastik der erstern hing mit dem Wesen der Schauspielkunst und den Einrichtungen des dortigen Theaters zusammen. Das hellenische Theater bietet uns eine Mischung der Künste dar, die an den künstlerischen Urbrei des Kunstwerks der Zukunft erinnert. Nicht bloß das lyrisch gnomische Element des Chors, welcher den „idealisierten Zuschauer" (Schlegel) repräsentiert, sonderte sich von der dramatischen Handlung ab: dieser Chor ergänzte den Vollklang lyrischer Sprache durch Gesang und Musik und die plastischen Rhythmen durch plastische Figurationen des Tanzes. Nimmt man hierzu, daß das rezitativische Eingreifen der Helden in seinen Gesang nicht ausgeschlossen, daß die Darstellungskunst durch die Dimensionen der Bühne, durch die Maske, welche den Mangel jeder Mimik ersetzen mußte, durch den Kothurn auf den feierlichen Ausdruck eines die größten Räume füllenden Pathos und auf die weit sichtbaren Höhenpunkte der Handlung beschränkt war: so läßt es sich erklären, daß die großen Vorbilder des hellenischen Theaters für die Muse der Gegenwart nicht mehr mustergültig sein können, indem unsere Bühne und Schauspielkunst, welche für den Ausdruck der feinsten Nüancen der Empfindung und der Leidenschaft durch das Spiel der Mimik und eine freie ausgebildete Deklamation befähigt ist, vom Dramatiker eine tiefe innere Entwickelung, Reichtum an charakteristischen Pointen und Vollständigkeit der Handlung verlangt. Die Tragödien der Alten sind in der That, wenn wir unsere Anschauungen zu Grunde legen, meistens nur als letzte Akte zu betrachten, indem nur die Schlußkatastrophe einer Handlung, wie z. B. im „Ajas," auf die Bühne gebracht wird. Die ganze vorausgehende Entwickelung erscheint entweder als bekannt, wenn das Stück auf einem volkstümlichen Mythos beruht, oder sie wird von einer Göttin im Prolog, oder von einer der handelnden Personen vorgetragen. Die entscheidenden Thaten selbst geschehn hinter der Szene und werden ebenfalls erzählt. Was große Genien in dieser Form geleistet, hat sich Unsterblichkeit errungen; aber vergeblich war stets das Bemühn, diese Form selbst nachzuahmen oder neu zu erwecken.

Der Inhalt der hellenischen Tragödie war vorzugsweise ein mythischer. Die Stoffe waren traditionell, gehörten besonders dem thebanischen und mykenischen Sagenkreise an, welcher letztere mit dem trojanischen zusammenhing, und wurden von den verschiedensten Dichtern behandelt. Nur Äschylos in den „Persern" nahm den Anlauf zu einer historischen,

Agathon in seinen nicht erhaltenen Stücken zu einer ganz fingirten Tragödie.

Von den drei großen Tragikern der Griechen ist Äschylos*) der gewaltigste, der größte dichterische Genius, eine Mischung von Pindar und Shakespeare; doch ihn hemmte noch mehr als seine Nachfolger der unausgebildete Zustand der Bühne, die Kindheit ihrer Formen! Seine Tragödien waren mehr erhabene Wettgesänge, die dramatische Handlung brach nur halbentfaltet aus dem epischen Keime und der lyrischen Schale. Doch seine Phantasie war reich an bedeutsamen Anschauungen und großen Bildern, an kühnen Griffen. Sein „Prometheus" ist eine griechische Faustiade, seine „Perser" wiesen das griechische Drama auf die Bahn der politischen Volksdichtung, die es aber wieder verließ, um nur Stoffe mythischer Tradition zu behandeln. Seine großartige Trilogie: „Agamemnon," „die Choephoren," „die Eumeniden," welche die ganze Orestie enthält, ist uns vollständig erhalten.

Die Kunst der dramatischen Anlage, welche dem Äschylos fehlte, vereinigt mit einer ideal menschlichen Haltung der Charaktere, in welcher alles unklar Titanenhafte vermieden war, stellt den Sophokles**) in die schöne Mitte der griechischen Tragödie. Eine sittliche Rührung, eine milde Versöhnung durchweht seine Schöpfungen — wir erinnern nur an jene dramatische Weihehymne, den „Ödipus auf Kolonos." Selbst für die wildtobende Leidenschaft, wie im „Ajas," findet seine maßvolle Phantasie eine harmonisch schöne Form. Meisterhaft durchgeführt ist die tragische Kollision in der „Antigone," die Heldin selbst eine Gestalt edelster Weiblichkeit. Dabei zeigt die dramatische Technik die größten Fortschritte gegen Äschylos: die Handlung entwickelt sich Szene für Szene in notwendigem und spannendem Fortgang weiter; der Chor ist von ihrem Pathos lebendig durchdrungen und verliert sich nicht in weitabführende Betrachtungen. Die Sprache ist rein, klar, von edelster Haltung und harmonischer Rhythmik.

Der dritte große Tragiker, Euripides, verließ die harmonische Mitte des Menschlichen und Göttlichen, die den Sophokles charakterisiert! Während bei Äschylos der Schwerpunkt der Handlung auf die Seite der göttlichen

*) Von den zahlreichen Tragödien des Äschylos sind nur sieben erhalten: „der gefesselte Prometheus", „die Hiketiden", „die Sieben gegen Theben", „Agamemnon", „die Choephoren", „die Eumeniden", „die Perser".

**) Von den 130 Tragödien des überaus fruchtbaren Sophokles haben sich nur sieben erhalten: „der wütende Ajas", „Elektra", „Antigone", „König Ödipus auf Kolonos", „die Trachinerinnen" und „Philoktetes".

Mächte fällt: wird bei Euripides das Göttliche bereits zur toten Maſchinerie des Dramas, und die freie Individualität des Menſchen entwickelt ſich bis zur wildeſten Leidenſchaft, welche den Boden der antiken Welt verläßt. Beſonders zeigen ſeine Heldinnen, ſeine Medea, Phädra u. ſ. w. eine dämoniſche Weiblichkeit, welche ganz in das Moderne hinüberſpielt. Kein größerer Gegenſatz, als die Medea des Euripides und die Antigone des Sophokles. Man ſollte glauben, daß ein Weltalter zwiſchen dieſen weiblichen Geſtalten liegt, von denen die letztere das rein ſittliche Ideal eines für das heilige Geſetz der Familie, für die reinen Empfindungen der Pietät ſich opfernden Weibes repräſentiert, während die erſtere, aufs ſchärfſte beſtimmt in ihrer charakteriſtiſchen Zeichnung als Kolcherin und barbariſche Zauberin, den glühendſten Rachedurſt verlaſſener Liebe in blutigen Thaten kühlt, bis ſie auf ihrem Drachenwagen in die Luft entſchwindet. Die Sprache des Euripides vertauſcht ebenfalls das harmoniſche Maß des Sophokles mit den wilden Ergüſſen entfeſſelter Leidenſchaftlichkeit, deren dämoniſcher Taumel oft zur Unzeit von kalten Sprüchen der Lebensweisheit unterbrochen wird, die mit dem Anſpruche ſelbſtändiger Bedeutung auftreten.*)

An Euripides vorzugsweiſe knüpfen die Nachahmungen und Fortbildungen der antiken Tragödie an, die ſich bis in die neueſte Zeit verfolgen laſſen. Wir wollen nicht die alexandriniſche Plejade, nicht die römiſchen Tragödien, die dem Seneka zugeſchrieben werden, erwähnen: es ſind nur ſchwülſtige Nachdichtungen in Stoff und Form. Dagegen fällt die kunſtmäßige Wiedergeburt der antiken Tragödie im klaſſiſchen Theater der Franzoſen mit einem Höhenpunkte der Entwickelung des Dramas überhaupt zuſammen. Das Theater jener nationalen Glanzepoche der Franzoſen wählte ſeine Stoffe vorzugsweiſe aus dem tragiſchen Mythos der Hellenen und der alten Geſchichte und bequemte ſeine Behandlungsweiſe den Regeln des Ariſtoteles an. Die ariſtoteliſchen Einheiten galten für das unumſtößliche Grundgeſetz der Tragödie; ſie wurden von Corneille und Voltaire nicht nur beobachtet, ſondern auch kritiſch proklamiert. Der erſtere hielt es für eine ketzeriſche Kühnheit, wenn er die dramatiſche Regelrechtigkeit der vierundzwanzig Stunden in ſeiner Komödie: „die Witwe“ auf drei Tage auszudehnen wagte; der letztere gab ſich nur

*) Von den 75 Stücken des Euripides ſind uns 18 erhalten: „Elektra“ „Oreſtes“, „Iphigenia auf Aulis“, „Iphigenia auf Tauris“, „Alkeſtis“, „Helena“, „Hekabe“, „der raſende Herakles“, „die Herakliden“, „die Hiketiden“, „die Bacchen“, „Andromache“, „die Phöniſſen“, „Rheſos“, „Ion“, „Phädra“, „Medea“, „Hippolytos“.

einigen schüchternen Zweifeln betreffs der Einheit des Ortes hin, die er in einigen Stücken zu verletzen kühn genug war. Natürlich machte die Einrichtung der französischen Bühne auch einige nicht unwesentliche Abweichungen von der antiken Tragödie notwendig. Der Chor, den Jodelle, der Stifter des französischen Theaters, noch in seiner „Kleopatra" beibehalten hatte, und den Racine in „Esther" wieder einzuführen versuchte, verschwand in den meisten Stücken von der Bühne und wurde nur in mangelhafter Weise durch die sogenannten „Vertrautenrollen" ersetzt. Dagegen trat die regelmäßige Einteilung in fünf Akte ein. Die Helden und Heldinnen der alten Mythe und Geschichte mußten es sich gefallen lassen, die Konvenienzen des glänzenden französischen Hofes in engherzigster Weise zu beobachten. Die zeremonielle Feierlichkeit des Pathos bewegte sich in Alexandrinern, deren steife, rhythmisch verschnittene Taxushecken den regelmäßigen Gang der Handlung einengten. Selten plätscherte eine erquickende Fontäne der Phantasie in diesem einförmigen Park der Tragödie, dessen geradlinige Wege in ihrer notwendigen Kreuzung jede freie und freudige Bewegung und Ueberraschung unmöglich machten. Dennoch waren es große Talente, welche diese enge konventionelle Form schufen, deren Einfluß auf Jahrhunderte und auf viele Nationen mächtig blieb. Denn das französische Drama bewegte sich bis zu Viktor Hugos romantischen Reformversuchen, deren Gegenschlag gegen die strenge Regel korrekter Schönheit, bei aller Macht und Pracht eines großen Genius, in das Geschmacklose und Überspannte überging, ganz in den Gleisen eines Corneille und Racine, und der Kampf zwischen Klassizität und Romantik ist in Frankreich noch immer nicht ausgefochten. Bedeutende Dramatiker, wie Ponsard, stehn noch auf der Seite der ersteren. Auch die Einflüsse auf italienische Tragiker, auf Alfieri, Monti u. a. sind nicht zu verkennen.

Pierre Corneille ist von der Trias der klassischen Tragiker Frankreichs der gewaltigste, der die tragische Kollision, wie z. B. im „Cid" und „Cinna," auf eine ergreifende Spitze treibt. Die Anlage seiner Tragödien ist einfach und kunstgerecht; um den Mittelpunkt des Konfliktes gruppieren sich Charaktere und Situationen in symmetrischer Weise; die Sprache ist deklamatorisch, prunkhaft, von heroischer Kraft, soweit es die Etikette der ganzen hoffähigen Form erlaubt. Die Gesinnung wechselt, besonders in den historischen Stücken zwischen antikem Freiheitspathos und der Verherrlichung der glanzvollen Majestät. Außer seinem „Cid" und „Cinna" gehören „die Horazier," „Polyeukt," „Rodogune," „der Tod des Pompejus" und „Heraklius" zu seinen besten Tra-

gödien. Sein „Oedipus," ſeine opernhafte „Andromeda" ſchließen ſich an die antike Mythe an.

Jean Racine, harmoniſcher, gefälliger, wahrer im Ausdruck der Empfindungen, mehr rührend, als heroiſch, mehr ergreifend, als erhebend ſchloß ſich noch enger an die antiken Tragiker in der „Thebaide," der „Andromache," „Iphigenie" und „Phädra" an. Er gab in dieſen Stücken der griechiſchen Form ein eigentümliches Arom der Empfindung, eine oft hinreißende Wärme, obſchon die Schwächlichkeit eines bloß höfiſchen Pathos und eine ſchwankende Hinneigung zur Bigotterie viele ſeiner dramatiſchen Blüten verkümmerte und ſeine letzten bibliſchen Tragödien „Eſther" und „Athalie" trotz trefflicher Anlage eine etwas hektiſche Färbung entwickelten. Bei Voltaire („Oedipe," „Artémiſe," „Mariamne," „Brutus," „Céſar," „Mahomet," „Mérope" u. a.), deſſen Beruf zur Tragödie ein ſehr geringer war, intereſſiert die Unterwürfigkeit eines kecken, frivolen, Staat und Kirche unterwühlenden Talentes unter die Normen einer dramatiſchen Form, die ihm feſter zu ſtehn ſchien, als die heiligſten Autoritäten der Geſellſchaft. Crébillon, nach der grauſamen und gräßlichen Seite hin übertreibend, Thomas Corneille, Lémierre („Hypermeneſtra"), Marie Joſeph de Chénier, de la Harpe, die beiden Arnault, zum Teil Delavigne und Ponſard ſetzten in ihren Stücken dieſe klaſſiſche Tradition durch die Zeiten des ancien régime, der Republik, des Kaiſerreichs und der Reſtauration bis auf die neueſte fort.*)

---

*) Wir geben beifolgend ein Verzeichnis der Hauptdramen der franzöſiſchen Klaſſiker:

Joſeph Chénier: Charles IX., Henri VIII., Jean Calas, Caius Gracchus, Fenélon, Timoleon, Cyrus, Tiberius;

Arnault der Vater: Marius à Minturne (1791), Lucrèce (1792), Horace, Cincinnatus (1793), Phrosine et Mélidor (1793), les Venetiens (1799), Germanicus (1817), Dugueſclin (1817), Guillaume de Naſſau (1826) und

Arnault der Sohn: Regulus (1825), Pierre de Portugal (1823), le dernier jour de Tibère (1828), Cathèrine de Medicis aux états de Blois (1829), Guſtave Adolph (1830);

Raynouard: Caton d'Utique (1794), Eléonore de Bavières, les templiers (1805), les états de Blois (1814),

Lémercier: Agamemnon (1796), Ophis (1798), Baudouin empereur (1808), Chriſtoph Colombe (1809), Richard III. et Jeanne Shore (1814), Charlemagne (1818), Cloris (1820) u. a. Eine kühne Behandlung der 3 Einheiten tritt in „Columbus" hervor. Das Stück ſpielt zuerſt im ſpaniſchen Rat, dann auf dem Schiff, dann in Amerika.

In Deutschland wirkten die Einflüsse der französischen Klassizität lange Zeit bestimmend auf das Drama, welches deshalb auch mit Vorliebe antike Stoffe wählte. Wir erwähnen nur den „sterbenden Papinianus" von Gryphius, „Sophonisbe," „Agrippina," „Epicharis," von Lohenstein, dessen schwülstige, aber keineswegs tragischer Kraft entbehrenden Dramen übrigens nur sehr ausnahmsweise zur Aufführung kamen; den „sterbenden Cato" von Gottsched, „Codrus" von Cronegk, „Brutus" von Brawe und das lange Register der Dramen von Bodmer: Ulysses, Elektra, Patroklus, Oedipus, Julius Cäsar, Cicero, Brutus' und Cassius' Tod, Marcus Brutus, Tarquinius Superbus, Italus, Timoleon, Pelopidas, Octavius Cäsar, Nero Patus, die Tarentiner, Aristomenes von Messenien und Cajus Gracchus. Lessing hatte zwar die französische Auslegung des Aristoteles gebrochen und die Nachahmungen eines Corneille und Racine ihres Wertes entkleidet; doch die ursprüngliche antike Tragödie wirkte als bedeutsames Bildungselement unserer Tragiker fort. Schiller übersetzte die „Iphigenie auf Aulis" des Euripides; Goethe behandelte die „Iphigenie auf Tauris" in einer meisterhaften, das Antike und Moderne versöhnenden Nachbildung. In der „Braut von Messina" versuchte Schiller den antiken Chor wieder einzuführen und zugleich die Schicksalsidee der Hellenen zur Seele der modernen Tragödie zu machen: ein Versuch, der nach beiden Seiten hin mißlang, nach der letzteren aber in Werners „vierundzwanzigster Februar," Müllners „Schuld," Grillparzers „Ahnfrau," Houwalds „Bild" Nachahmer fand, welche eine zeitlang die Bühne beherrschten. Die Schicksalsidee der Alten ist von Hegel an verschiedenen Stellen mit philosophischer Tiefe dargelegt! Doch würde eine genauere Betrachtung der antiken Tragödie wohl eine mannigfachere Gestalt und Anschauung des Schicksals bieten, als sie jene vorzugsweise auf den Ödipus und die Oreştie passende Erklärung Hegels bietet! Der Prometheus des Äschylos, der Ajas und die Antigone des Sophokles, die Medea und Phädra des Euripides fallen unter ganz andere Gesichtspunkte. Jenes „Schicksal" des Ödipus, welches blind den Helden, der seine Rätsel zu spät löst, in den Abgrund stürzt, das Schicksal der Atriden, welches dies Geschlecht in eine Reihe blutiger Verbrechen verstrickt, wurden nun in die Romantik eines Familienschicksals übersetzt, das den Einzelnen unabwendbar beherrscht und ins Verderben treibt. Der Zufall eines Datums, eines

Lebrun: Ulisse (1814), Maria Stuart (1820);
Ponsard: Lucrèce (1846), Charlotte Corday (1850), Galileo Galilei (1866).

blutigen Werkzeuges, eines Malerzeichens, oder ein umherwandelndes Gespenst der Vorzeit, eine Ahnfrau wurden die göttlichen Mächte dieser von Platen meisterhaft verspotteten Tragödie, denen die Entsühnung eines Ödipus und Orestes gänzlich fehlen mußte. Doch auch abgesehen von dieser längst verurteilten Verkehrtheit wird die Wahl antikmythischer Vorwürfe, die in der neuesten Zeit wieder beliebt ist, obgleich sie von der Versündigung gegen den Geist des Jahrhunderts nicht freizusprechen ist, unfehlbar in jene Bahnen einer monoton korrekten, leb- und geistlosen Form führen, welche die klassische Richtung der französischen Bühne vertritt.

Die moderne Tragödie, deren antikisierende Formen wir eben ins Auge gefaßt, hat außer dem klassischen Theater der Franzosen noch drei Höhenpunkte ihrer Entwickelung: das altspanische Theater zur Zeit Lope de Vegas und Calderons, das altenglische zur Zeit Shakespeares und das neuere deutsche zur Zeit Schillers und Goethes. Die Enge der aristotelischen Regeln, an denen noch Cervantes festhielt, wurde schon von der Romantik seiner Nachfolger gesprengt. Der geniale Lope de Vega, der zahllose Tragödien mit der Feder improvisierte, wählte mit Vorliebe historische Stoffe aus der Geschichte seines Vaterlandes „die Jüdin von Toledo," „der letzte Gothe Spaniens," „der König Wamba," „der erste König von Kastilien" u. a., doch hat er auch die Horatier und Kuriatier, Kaiser Nero, König Ottokar von Böhmen und den falschen Demetrius behandelt. Diese großen historischen Trauerspiele sind in der Anlage willkürlich und zerfahren; eine reiche und schwelgerische Phantasie überwuchert mit üppigen Ranken bis zur Unkenntlichkeit das architektonische Grundschema des Dramas. In den dramatisierten Legenden und Autos ist sein allegorischer Scholastizismus oft naiv, oft von der wilden Grausamkeit des Märtyrertums durchdrungen. Wir erinnern nur an jenen von den Juden zu Tode gemarterten Christenknaben und andere dramatisierte Gräuelszenen. Aus diesen wüsten, naturwüchsigen, aber genialen Anfängen bildete Calderon de la Barca das Ideal der katholischen Romantik heraus, welches die Glanzepoche des spanischen Dramas charakterisiert. Ohne die Naivetät, den glücklichen Wurf, den schwelgerischen Erfindungsreichtum des Lope de Vega war er ihm an künstlerischer Besonnenheit, an Kompositionstalent, an gleichmäßiger Harmonie der Sprache bei weitem überlegen; die Schauer der Andacht und Grausamkeit, die Geheimnisse des Märtyrertums erhob er in eine höhere Sphäre; aber er verfiel dabei in einen grüblerischen Mystizismus, der sich nicht bloß in den Aufschwung des verklärten Gemütes, sondern auch in

eine traumhafte Weltanschauung verlor, welcher alle Gestalten des Lebens zu Schatten zerflossen. „Der standhafte Prinz" und „das Leben ein Traum" vertreten diese beiden Pole des Mystizismus. Auch Calderon hat zahlreiche historische Tragödien geschrieben, einen „Coriolan," eine „Zenobia," „Semiramis," einen „Scipio," „Maccabäus," „Alexander den Großen" — aber es fehlte dieser spanischen Romantik, welche das Historische mit abenteuerlichen Empfindungen durchflocht und mit Ergüssen des trunkenen Gefühles zersetzte, die Größe und Würde einer historischen Weltanschauung, welche in den Krisen der Geschichte den Herzschlag des Weltgeistes zu vernehmen vermag und die Motive der großen Staatsaktionen in ihrer Einfachheit zu adeln versteht. Im Einklange mit dieser romantischen Behandlung der Geschichte steht die Sprache, die nur hin und wieder mit dramatischer Energie aufblitzt, gewöhnlich aber in üppige und glänzende Schilderungen und breit ausgesponnene Reflexionen verstrickt ist und sich von dem einförmigen Pathos der vierfüßigen Trochäen nur befreit, um sich in die lyrische Breite der ottave rime und selbstgefälligen Sonette zu ergießen.

Im Gegensatz zur spanischen Tragödie steht die altenglische auf dem Boden des Protestantismus, kennt kein anderes Märtyrertum, als das der Leidenschaft und des Gedankens, keine andere Schuld und Verklärung, als die eigene That, keinen andern Richter, als das Gewissen. Allen Dichtern jener frischen und rührigen Glanzepoche der Elisabeth war eine Bühne gemeinsam, welche in ihrer Einfachheit den größten szenischen Wechsel gestattete, da die Ausführung ihrer nur durch einen Zettel angezeigten Verwandlungen der Phantasie der Zuschauer überlassen blieb, gemeinsam die Benutzung historischer, besonders vaterländischer und novellistischer Stoffe, die Vorliebe für das Bizarre, Abenteuerliche, Grelle und Maßlose, besonders für kecke Verwickelungen in Geschlechtsverhältnissen, eine Komposition in anfangs parallelen, nachher konvergierenden Gruppen, eine an kühnen, gehäuften, oft gesuchten Bildern reiche Sprache, ebenso zum höchsten pathetischen Aufschwung, wie zum Ausdrucke des derbsten Realismus geeignet, der fünffüßige, nur in lyrischen Momenten, bei markierten Schlüssen der Rede, der Szene und des Aktes gereimte Jambus. Vor seinen Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern, vor den zahlreichen Vertretern dieser produktiven Epoche ragt Shakespeare durch die Tiefe seiner Weltanschauung, die Größe seines Humors, die objektive Kraft der Charakteristik und die menschheitlichen Dimensionen seiner Tragödien hervor. Die Leidenschaften der Liebe (Romeo und Julie), des Ehrgeizes (Macbeth), des Stolzes (Coriolan) und der Eifersucht (Othello), die Schuld einer träumerischen

Reflexion, die sich nicht zur That zu ermannen vermag (Hamlet), des greisenhaften Vertrauens, das der Undank belohnt (Lear), der Sieg der Treue über List, Verrat und Zufall (Cymbeline), lauter echt und tief menschliche Motive sind in einer ebenso sinnreichen, wie energischen Weise, welche die Genesis der Leidenschaften zugleich zur motorischen Kraft der dramatischen Handlung macht, von diesem großen Dramatiker behandelt worden. Tiefer stehn seine historischen Tragödien aus der englischen und römischen Geschichte, nur den „Coriolan," „Richard II." und allenfalls „Richard III." ausgenommen, indem ihnen der Mittelpunkt der innern Einheit fehlt und ihre Komposition nur ein rohes Konglomerat von Szenen bietet. Epische Ausweichungen der Handlung gehn Hand in Hand mit dramatischen Überstürzungen, aber das große Prinzip, die Geschichte als ein Produkt der menschlichen That und diese als einen Akt des zurechnungsfähigen Charakters zu fassen, ist ein für allemal für die Tragödie gerettet. Daß Shakespeares Tragödien das Wesen der Menschheit in ihrer Totalität erschöpfen: das hat ihnen jene lang nachwirkende Bedeutung gegeben. Im einzelnen ist es fraglos, daß er an metaphysischer Tiefe der Weltanschauung von Christoph Marlowe („Tamerlan," „Eduard II.," „Jude von Malta") übertroffen wurde, der besonders in seinem „Faust" jene gewaltigen Klänge des ringenden Menschengeistes anschlug, die durch die englische Litteratur, durch Milton, Byron und Shelley bis in die neueste Zeit nachtönen; daß ihm an kunstgerechter, maßvoll gesteigerter Komposition, wie an einer bei aller Energie geschmackvollen und korrekten Sprache Phil. Massinger („Herzog von Mailand," „der unnatürliche Kampf," „die unselige Mitgift") überlegen war, und daß in einzelnen Stücken Robert Greene in ansprechender Volkstümlichkeit, Beaumont und Fletcher in phantasievoller Erfindung und Ausführung, John Webster durch Größe der Leidenschaft, Kraft der Charakteristik und der Darstellung, Ford durch psychologische Motivierung ihm würdig zur Seite stehn. Von späteren englischen Dramatikern erreicht nur Thomas Otway ein ähnliches markiges Pathos der Leidenschaft bei einer äußerlich kunstgerechten, innerlich lockern Komposition. Im Gegensatz zu dieser ganzen Richtung pflegte Ben Jonson die antike Tragödie („Sejanus," „Catilina"), deren in französischer Weise modifizierte Normen von den späteren Dramatikern, Dryden, Addison, Rowe, Home, Hughes u. a. adoptiert wurden.

Einen neuen Aufschwung nahm die deutsche Tragödie der Schiller-Goetheschen Epoche, der bis jetzt in den Tragödien Schillers kulminiert, ohne daß wir diesen Höhenpunkt für einen absoluten halten möchten. Wir

können zwar in den Tragödien der Romantiker, eines Zacharias Werner und Kleist, Grillparzer und Müllner, keine verheißungsvollen Anläufe finden, ebensowenig in den Nachahmungen Schillers von seiten Uhlands, Raupachs, Auffenbergs u. a.; denn der Mystizismus, Somnambulismus und die fatalistische Geisterseherei der ersteren waren ebenso unersprießlich für unsere Bühne, wie die technisch geschulten, aber geistig matten Nachahmungen der letzteren. Dagegen finden wir in den zwar paradoxen, aber geistvollen, zwar pathologischen, aber dramatisch markigen Tragödien Hebbels („Judith," „Maria Magdalena," „Agnes Bernauerin") einen großen, nur zu sehr in Probleme vertieften Kunstverstand, der auf eine strengere Fassung des dramatischen Inhalts hinarbeitet, als sie unsere Klassiker anstrebten; wir finden in Gutzkows „Uriel Acosta," in Laubes „Graf Essex," Adolf Wilbrandts „Arria und Messalina" und „Gracchus der Volkstribun" und andern Produktionen der modernen Schule Tragödien von größerem Zusammenhalt, als er in Schillers Stücken vorhanden.*)

Die Aufgabe für die moderne Tragödie, auf welche schon Grabbe bei seiner Verurteilung der einseitigen Shakespearomanie und ich selbst in meiner „National-Litteratur" hinwies, hat Vischer in seiner Ästhetik auf das Klarste und Bestimmteste ausgesprochen: „Shakespeares Stil, geläutert durch wahre, freie Aneignung des Antiken." In der That bewegen sich um diesen Punkt die Schillerschen und Goetheschen Tragödien, bald mehr nach der einen, bald mehr nach der andern Seite sich neigend. Die schönste Mitte hat Schiller im „Wallenstein" und in der „Maria Stuart" erreicht. Die individuelle Kraft der Charakteristik, der scharf bestimmte und mannigfach gefärbte Ausdruck des dramatischen Pathos, die psychologische Entwickelung der Leidenschaft, die sinn- und gedankenreiche Darstellung der Menschenwelt von Shakespeare, ohne die Formlosigkeiten seiner Komposition, die oft schwülstige Bizarrerie seines Ausdruckes, die Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten seiner Epoche; die Harmonie und Klarheit des Stiles, den künstlerischen Adel der Form, die fesselnde Einheit der Handlung von der antiken Tragödie ohne ihre engen Beschränkungen in Zeit und Ort, ohne den unorganischen

*) Vgl. über das neue deutsche Drama meine „Deutsche Nationallitteratur," fünfte Auflage, über Schillers Tragödien Bd. I. S. 59—85; über Goethes B. I. S. 87—95, S. 98—109; die Schicksalstragödien Bd. I. S. 184—210. Heinrich von Kleist Bd. I. S. 374—387. Immermann Bd. I. S. 441—448; das originelle Kraftdrama Bd. III. S. 288—353, die deklamatorische Jambentragödie Bd. III. S. 353 bis 404; das regenerierte Bühnendrama Bd. IV. S. 1—90.

Chor, ohne ihre zu plastisch allgemeine Haltung, ohne ihre mythischen Stoffe und fatalistische Tendenz: das ist das Erbe der echten Kunstform, das unsere neuere Tragödie anzutreten hat und auch anzutreten sucht, und das der echte Genius, der im Mittelpunkt unserer Bildung steht, aus sich selbst hervorbringt. Nach dem Inhalt ist die moderne Tragödie eine historische oder bürgerliche. Die Aufgabe der Gegenwart ist, die historische Tragödie zur politischen, die bürgerliche zur sozialen zu erheben. Wir verstehn hier das Wort „politisch" nicht im Sinne der Tagestendenzen, sondern wir meinen damit nur, daß der Stoff einer geschichtlichen Tragödie sich um staatliche Konflikte drehe, welche von Interesse für die Gegenwart sind, daß man nicht historische Stoffe aus der Zeit Attilas und Alarichs, der Karolinger und Kapetinger wähle, sondern aus Epochen, die unserer Zeit nahe verwandt sind, oder in denen sie unmittelbar wurzelt. „Die Perser" des Äschylos, „Heinrich VIII." von Shakespeare, der „Sieg des Marquis von Santa Cruz" von Lope (bei dem der Dichter selbst betheiligt war) beweisen, daß auch die Nähe der Zeit große Dichter von der Wahl solcher Stoffe nicht abschreckte! Und wir möchten dies Vorrecht mit besonderer Betonung für die Tragödie der Gegenwart in Anspruch nehmen. Die bürgerliche Tragödie aber soll sich aus der kriminalistischen Weinerlichkeit des Schauspiels, wie es bei den Engländern Lillo und Moore, bei Diderot, Iffland und Kotzebue herrscht, zur Größe eines gesellschaftlichen Konfliktes erheben. Schillers „Räuber" und „Kabale und Liebe" haben auch hierin die Bahn gebrochen, auf welcher Hebbels „Maria Magdalena" und andere Stücke folgten. Die Kämpfe der Leidenschaft und des Gedankens, die tiefsten psychologischen Probleme können sowohl auf diesem Hintergrund, als auch auf einem mehr historischen und romantischen zum Austrag gebracht werden.

Vierter Abschnitt.

Das Lustspiel, das Schauspiel und die Posse.

Wenn uns die Tragödie den Helden im erhabenen Kampfe mit dem Schicksal zeigt, sodaß in seinem Untergange die sittliche Idee triumphiert: so zeigt uns die Komödie den Menschen in den heitern Verwickelungen von Absicht und Zufall, aus denen sich am Schluß die Harmonie der Existenz wiederherstellt. Die Beruhigung, daß diese Welt des Scheines doch auch ihren realen Schwerpunkt hat, auf welchem wir mit Behagen

ausruhn können, iſt die ideale Schlußwirkung der Komödie, ohne welche ſie ſich ins phantaſtiſche und bodenloſe verflüchtigt. Die Zwecke des Helden müſſen in der Komödie erreicht werden, wie ſich auch der Zufall und die Intrigue dagegen wehren. Wohl darf die Ironie dabei beſtehn, daß dieſe Zwecke nichtig ſind und gerade, wenn ſie erreicht worden, ſich in ihrer ganzen Nichtigkeit offenbaren. Doch ebenſogut können dieſe Zwecke eine reale Gültigkeit haben und ſich durchſetzen in einer nichtigen Welt, die ſich im Verlaufe der Handlung in heiterer Weiſe auflöſt. Das Behagen der Komödie kann nicht aus der Selbſtgefälligkeit der Phantaſie hervorgehn, die mit der ganzen realen Welt ein willkürliches Spiel treibt, ſondern nur aus dem Bewußtſein, daß dieſer von allen Kleinlichkeiten und Nichtigkeiten, von hundert Widerſprüchen erfüllten und bewegten Welt doch die Idee zu Grunde liegt, die uns einen ſichern Halt gibt. So vertiefen wir uns mit doppeltem Behagen in die luſtige Bewegung der Wirklichkeit, in ihre bacchantiſchen Wirbel, weil wir uns dabei ſicher fühlen auf dem Ankergrunde des Ewigen. In der Tragödie ſympathiſieren wir mit der ſittlichen Erhebung des Helden, mit ſeiner energiſchen Willenskraft, welche durch ihre That das Gewebe der beſtehenden Verhältniſſe zerreißt, weil die Kraft unſerer freien Selbſtbeſtimmung ſich in ihr ſpiegelt; in der Komödie ſympathiſieren wir mit der freien Bewegung der ſinnlichen Welt, welche mit ihren mannigfachen Kräften das Streben der Helden kreuzt, weil die Wurzel unſeres ſinnlichen Lebens in ihr ruht. Dieſe Sympathie aber, die der dunkle Grund unſerer Luſt am Komiſchen iſt, muß ſich in das höhere Behagen auflöſen, daß auch dieſe ſinnliche Welt, die ſich gegen die Idee zu empören ſcheint, von ihr durchdrungen iſt, und harmoniſche Ruhepunkte bietet, wo beide verſöhnt zuſammenwirken.

Das Komiſche erſcheint im Drama in der Form der *Handlung*, welche ebenſo wie die tragiſche an das Geſetz der *Einheit* gebunden iſt. Auch das Luſtſpiel hat, wie das Trauerſpiel, ſeinen letzten Endzweck, der, wie wir eben geſehn, in eine harmoniſche Beruhigung auslaufen muß. Der tragiſche Held kämpft gegen das Schickſal, das ſowohl in ſeiner eigenen Bruſt, in der innern Notwendigkeit ſeines Charakters liegt, als auch in einer Konſtellation der ſittlichen Welt, die ihn unlösbar verſtrickt. Der Held des Luſtſpiels kämpft gegen den Zufall und die Intrigue, gegen die Mächte des Menſchenlebens, die ein unberechenbares Spiel der Ereigniſſe oder die Berechnung anderer entbindet. Der Zufall iſt nicht aus dem Mittelpunkte des Luſtſpieles ausgeſchloſſen, wie aus dem der Tragödie. Er darf ſich überall in die Verwickelungen desſelben einſchleichen; aber er muß ſich in ſeiner Bedeutung für die Grundidee des Ganzen legitimieren

können. Der blinde Zufall, irgend ein beliebiges Naturereignis, ein nichtssagendes Hindernis der Entwickelung, ein Zusammentreffen, das für den Fortgang der Handlung gleichgültig ist, hat auch im Lustspiel kein Recht. Der Zufall aber, der für die Kasuistik des Lustspielhumors die bestimmte Situation herbeiführt, der die geladenen Flaschen der Komik entladet, ist nicht einmal in der Intriguenkomödie entbehrlich, in welcher die Kunst des Dichters darin besteht, die List des Zufalls zu überlisten und die Steine, die er in den Weg legt, für den planvollen Bau des Werkes zu verwenden. Schon aus dem Wesen des Dramas geht hervor, daß sich das Lustspiel nicht in einer zwecklosen Charaktermalerei ergehn, nicht die komische Verkehrtheit in ihren bloß innerlichen Widersprüchen nachweisen darf, sondern den Charakter durch die That darstellen muß, welche seine Widersprüche hinausführt in die objektive Welt, auf den Kampfplatz des Lebens.

Da die Komödie die lebensvollste Kunsterscheinung des Komischen ist, so muß auch der Dialog von seiner ganzen Gewalt durchdrungen sein. Eine Intrigue geschickt anzulegen, Charaktere nach der Schablone mit einer gewissen Lebenswahrheit zu zeichnen: das macht nicht den großen Lustspieldichter, wohl aber eine Weltanschauung mit dem Weltblicke des Humoristen, der in jeden einzelnen Fall der Komik ihre ganze Tiefe legt und den Dialog mit dem üppigsten Spiele der Laune, des Witzes und der Ironie ausstattet. Witz und Ironie müssen freilich schon in den Plan des Lustspiels hineingeheimnißt sein; aber dieser latente Witz genügt nicht; das ganze Stück muß mit Witz gesättigt sein, der fortwährend mit seinen elektrischen Schlägen die Atmosphäre seiner Verwickelungen reinigt. Wenn man in neuester Zeit Lustspielen ohne Witz und Humor den Preis zuerkennt, sofern sie nur mit wohlfeilen szenischen Überraschungen ausgestattet sind, wenn man sich vor der erschütternden Macht der Komik bekreuzt, als ob in ihr eine Versündigung gegen die Regeln des Anstandes liege, wenn man einer fadenscheinigen Trivialität, die sich mit Sicherheit in den hergebrachten Gleisen bewegt, den Vorzug erteilt vor einer genialen von der vis comica durchdrungenen Schöpfung, weil sie nicht nach einer modischen Schablone zugeschnitten ist: so befindet man sich auf einem Abwege, der immer weiter aus jenem Bereiche, wo die Kronen der echten Komödie winken, seitab in das Schattenreich der leblosen Silhouetten führt. Eine Tragödie ohne Schwung, ein Lustspiel ohne Witz, seichte Verstandeskombinationen, kleine szenische Mittel, wirksame Attrapen: das gehört zum haut-gout des entnüchterten Publikums und der blasierten Tageskritik. Jede Inspiration, auch die des Humors, wird für überflüssig erklärt; der

Maßſtab für das imponderable Weſen des dichteriſchen Genius iſt gänzlich abhanden gekommen. Man könnte zwar in bezug auf das Luſtſpiel einwenden, daß es jede Lebenswahrheit einbüßen würde, wenn es allen ſeinen Charakteren dieſelbe Doſis eines ſtets ſchlagfertigen Witzes erteilte, und daß ein humoriſtiſcher Faſching von lauter Witzbolden doch nicht dem Ideal der echten Komödie entſpreche. In der That ſind Stücke, in denen die Witzhaſcherei vorherrſcht, wie z. B. die Luſtſpiele Congreves, tadelnswert, doch nur, weil die komiſche Kraft hier in einſeitiger Richtung verſchwendet wird. Dagegen vergißt man die reiche Skala der Komik, über welche der Luſtſpielgenius gebietet, und durch deren Abſtufungen er die verſchiedenartigſten Charaktere mit aller dramatiſchen Schärfe ausſtatten kann, von der objektiven, mehr burlesken Komik der naiven Geſtalten, in denen ſich der zum Lachen reizende Widerſpruch ohne ihr Bewußtſein verkörpert, zur Satire und Ironie geiſtig überlegener, zum Welthumor der tiefſten und bedeutendſten Charaktere. Der Witz iſt ihnen allen gemeinſam, er iſt der Blitz dieſer ganzen komiſchen Atmoſphäre. Doch darf er nie Selbſtzweck ſein; deshalb iſt der Wortwitz und die Silbenſtecherei, wie wir ſie, im Geſchmack der Nation und der Epoche, bei Shakeſpeare, Calderon und Lope finden, das ganze Turnier einer phantaſtiſchen Dialektik, aus der neuen Komödie zu verbannen. Dagegen darf der Bilderwitz, der Quell, aus dem auch die Metaphern der Tragödie fließen, nicht als äußerlicher Schmuck, ſondern als dramatiſcher Nerv der Luſtſpieldiktion angeſehen werden.

Über das Verhältnis des Tragiſchen und Komiſchen im Drama wie, über die Einteilung des Luſtſpieles ſind die verſchiedenſten Anſichten aufgeſtellt worden. Es iſt bekannt, in welcher Ausdehnung Shakeſpeare und Calderon das Komiſche in die Tragödie aufgenommen haben. Mit welchen üppigen Farben iſt das Charaktergemälde eines Falſtaff ausgemalt, das ſich in den Vordergrund zweier Tragödien drängt! Welche Rolle ſpielt der Narr im „König Lear!“ Bei Calderon iſt das Komiſche in der Regel Parodie des Tragiſchen, indem ſich dieſelbe Situation, die uns in einer idealen Sphäre mächtig ergreift, in einer burlesken wiederholt! Aus welcher Miſchung des Tragiſchen und Komiſchen das Schauſpiel hervorgehen kann, das in der Regel nur auf einer Abſtumpfung beider Elemente beruht, werden wir ſpäter ſehn. Dagegen können wir die Poſſe nicht als eine beſondere Gattung des Luſtſpiels anſehn. In der Regel verſteht man darunter ein potenziertes Luſtſpiel, in welchem das Komiſche ins Burleske und Groteske, die Charakteriſtik in das Karikierte übergeht, die Anlage von den Geſetzen der Wahrſcheinlichkeit abſtrahiert,

Haltung und Sprache aber in einer niederen Sphäre des Ausdruckes heimisch bleiben. Ohne Frage entfaltet sich in der Posse die Energie des Komischen! Sie braucht nicht in das Gemeine und Niedrige überzugehn; sie kann im Gegenteile die ganze Dithyrambik des Humors entfalten. Doch in ihrer Verschiedenheit von der umfangreichen Zauberposse bis zum einaktigen Schwank reiht sie sich ungezwungen von der von uns versuchten Einteilung des Lustspieles ein. Hettner teilt das Lustspiel in das phantastische und realistische; Vischer unterscheidet dem Stoffe nach das politische und bürgerliche, der Auffassung nach das Charakter- und Intriguenlustspiel. Wir halten die Einteilung Hettners für die durchgreifendste, der wir indes ein drittes Glied beifügen, und die wir in etwas anderer Weise interpretieren. Wir unterscheiden das idealistische Lustspiel, das Lustspiel des Welthumors, das realistische Lustspiel, das sich wieder in Intriguen- und Charakterlustspiel sondert, und die Vereinigung von beiden, das historische Lustspiel.

1. Das idealistische Lustspiel.

Der Welthumor schaut die Welt als Ganzes und sucht unmittelbar die großen und tiefen Beziehungen des Landes auf. Wendet er sich dem Lustspiele zu, so gehören seine Stoffe der Allgemeinheit des Lebens an; seine Form ist kühn phantastisch; er schafft sich eine mythische Welt, welche in die Handlung eingreift oder selbst ihre Szene bildet. Die Gesetze der Wahrscheinlichkeit werden von diesem freispielenden Humor umgestoßen, der sich hier selbst zu einer schwunghaften Lyrik erheben und diesem Lustspiele echt dichterischen Reiz geben darf. Die Handlung des Lustspieles setzt immer den bestimmten Fall voraus. Auch hier muß eine Handlung erfunden werden, die einen bestimmten Endzweck, eine organische Gliederung hat; aber ihre Voraussetzungen und ihre Durchführung dürfen phantastischer Art sein und eine durchaus ideale Bedeutung haben, die Gestalten über die rein menschliche Mitte hinaus wachsen ins Karikierte und Burleske, wenn wir nur für den Vexierspiegel dieser phantastischen Welt den Fokus der Idee entdecken. Dennoch verlangt auch die übermütige Komik in ihren Übertreibungen lebensvolle Gestalten; nüchterne Allegorien würden nur Zeugnis für ihre Ohnmacht ablegen. Diese Lustspielform steht ähnlich, wie die metaphysische Tragödie, ein „Faust," „Manfred" an der äußersten Grenze des Dramas; sie wächst über sein Maß hinaus; sie hat etwas Inkommensurables. Doch die Fülle und Tiefe des Humors, der sich über die gelockerte Form ausgießt, versöhnt uns mit seinen dramatischen Lizenzen. Die historischen Gestalten dieses

Luſtſpiels, die wir kurz vorführen wollen, werden uns ſeine Bedeutung für die Gegenwart klar machen.

Die älteſte iſt die alte attiſche Komödie des Ariſtophanes, des ungezognen Lieblings der Kamönen. Er iſt vor allem ein Sohn ſeiner Epoche, welcher die Zerwürfniſſe der damaligen Parteikämpfe, die Lockerung des alten ſittlichen Gehalts im Staatsleben durch die Sophiſten, ihre Thorheiten auf allen Gebieten des Lebens und der Kunſt verewigt hat. Es handelt ſich in dieſer alten attiſchen Komödie um die tiefſten Fragen der Welt. Schon Pherekrates hatte in ſeinem „Wilden“ die einreißende Geſetzloſigkeit der Athener verſpottet, Eupolis in den „Poleis“ die Tyrannei, welche die Athener gegen die Bundesſtädte ausübten, in den „Demoi“ den Uebermut der Demagogie, Platon die Vertreter verkehrter Richtungen in Kunſt und Religion und dieſe Richtungen ſelbſt gegeißelt. Ariſtophanes ſchloß ſich ihnen an, indem er in den „Rittern“ die Demagogie Kleons, in den „Wolken“ die Sophiſtik, als deren Vertreter er Sokrates auffaßte, in den „Acharnern“ und dem „Frieden“ den peloponneſiſchen Krieg, in den „Weſpen“ die Prozeßſucht der Alten, in der „Lyſiſtrate,“ den „Thesmophoriazuſen“ und den „Ekkleſiazuſen“ die Thorheiten emanzipationsſüchtiger Weiber und der Gütergemeinſchaft geißelt, in den „Vögeln“ aber ein humoriſtiſches Weltbild in die Luft bauender, Staaten gründender Thorheit, in den „Fröſchen“ ein Bild unterweltlicher Kunſtkritik, aus welchem ſich verherrlicht das Bild des echten Kunſtideals erhebt, für alle Zeiten hinſtellt. Ein Advokat der marathoniſchen Zeit, ihrer ſittlichen Einheit und Gediegenheit, ihres großen nationalen Pathos, kämpft der Dichter, der in vieler Beziehung ein polemiſcher Tendenzpoet zu nennen iſt, gegen die Zerrüttung von Hellas, den Bürgerkrieg, die Parteienſpaltung, die Verjüngungsverſuche der Demagogie und gegen die ganze Welt der Thorheit, die ſich in dieſem zerſpaltenen politiſchen Leben entfaltet. Die Grundidee, die dem Ariſtophanes vorſchwebt, die aus allen grotesken Bildern ſeiner komiſchen Muſe hervorleuchtet, iſt eine politiſche, die Form aber eine phantaſtiſch-ſymboliſche, ohne je ins allegoriſch-nüchterne überzugehn. Dieſe Symbolik erſtreckt ſich bis auf das Koſtüm, wie z. B. in den „Fröſchen“ der feige Dionyſos, der wie Herkules in die Unterwelt hinabſteigen will, um einen verſtorbenen Tragiker heraufzuholen, die Kontraſte ſeines Charakters und ſeiner Intentionen in ſeinem Koſtüm andeutet, in welchem ſich die Löwenhaut und der Weiberrock, die Herkuleskeule und der Weiberſchuh paaren. So hatte der Chor der Vögel, der Weſpen, der Fröſche nicht bloß eine ſymboliſche Bedeutung für die Handlung ſelbſt, ſondern er

drückte sich auch in der entsprechenden Tiermaske aus, welche als die Vermischung des Tierischen und Menschlichen den phantastischen Anstrich des Ganzen am schärfsten ausprägte. Der Chor, das Urelement, aus welchem sich die Komödie, wie die Tragödie entwickelte, spricht entweder die Gesinnung des Dichters in heiterer Ironie aus, wie in den „Fröschen," oder er wandelt seine Meinung unter den Einflüssen der Handlung, wie in den „Wespen," oder er gibt sich, wie in den „Vögeln," den „Wolken," den Anschein, als ob er ganz in das tierische und elementarische Leben aufgegangen sei, während er doch mit schalkhafter Ironie aus seiner Maske hervorsieht.*) Indem er aber oft mit schwunghafter Lyrik, wie jener Preis der Gestirne in den „Wolken" beweist, die Handlung unterbricht, erhebt er das Komische in den gereinigten Äther des Schönen. In der Parabase, in welcher sich der Chor mit einer Frontveränderung gegen das Publikum schwenkte, nahm die Komik des Dichters eine ganz persönliche Wendung, indem er sich selbst, seine Rivalen, seine Werke bespricht und sich so in unmittelbare Beziehung zu seinem Auditorium setzt. Die Handlung dieser altattischen Komödie war natürlich, ohne jede Intrigue und Verwicklung, ein einfach komischer und symbolischer Akt; die Ausführung ging oft ins derb Possenhafte und Cynische über; aber ein kühner Genius, von sittlicher Energie durchdrungen, mit einer außerordentlich reichen Phantasie begabt, erhob diese Komödie zu einer idealen Höhe!

Die zweite historische Erscheinung des idealistischen Lustspieles finden wir in dem phantastisch-romantischen Shakespeares („Sturm", „Sommernachtstraum"), in welchem es eine von der aristophanischen gänzlich abweichende Gestalt angenommen. Das individuelle Geschick als solches hatte in der alten attischen Komödie keinen Wert; die Charaktere waren nur Vertreter irgend einer geistigen Richtung, welche der Komiker persiflierte. Bei Shakespeare bildet ein persönliches Geschick, z. B. Leid und Lust der Liebe, den Mittelpunkt der Handlung, in welche die Elementargeister, die Gebilde einer die Natur beseelenden Phantasie, mit ihrem heitern Spiel eingreifen. Der Reiz dieses Lustspieles, welches der altattischen Komödie, die meistens ganz bestimmte Verhältnisse des Staates und der Gesellschaft, des Wissens und der Kunst mit keckem Humor verspottete, gerade entgegengesetzt ist, beruht auf einer traumhaften Verkettung des menschlichen und elementarischen Geschickes, auf einem abenteuerlichen Quodlibet des Menschen und der Natur, das aber dennoch in seiner schein-

*) Vergl. Bohtz, „das Komische und die Komödie." S. 158.

baren Verwirrung einen ſinnvollen Grundgedanken ſpiegelt. So zieht ſich z. B. im „Sommernachtstraum“ durch dies ganze in den duftigſten Äther der Naturlyrik getauchte, ſcheinbar verworrene und verwirrende Treiben, das uns zarte Elfengeiſter, rohe Handwerker, mehrfache Liebesintriguen, magiſche Liebestränke und bizarre Metamorphoſen vorführt, als roter Faden die Grundidee, die träumeriſche Launenhaftigkeit der Liebe und ihre elementariſch wirkende Gewalt: eine Idee, die ſich ebenſo in der wechſelnden Stellung der beiden Liebespaare zu einander, wie in dem Streit zwiſchen Oberon und Titania, in der durch Blumenzauber bewirkten Verliebtheit der Feenkönigin in den Weber Zettel mit ſeinem angezauberten Eſelskopf und ſelbſt in der Hochzeitskomödie von Pyramus und Thisbe, in allen ernſten, heitern, burlesken Gruppen des Stückes wiederfindet. Hier ließe ſich noch die heitere, phantaſtiſche Märchenwelt Gozzis anreihn.

Unſere neue deutſche Litteratur hat mehrfache Anläufe zur Wiedergeburt des idealiſtiſchen Luſtſpiels genommen. Wir erwähnen zunächſt die ironiſchen Komödien Ludwig Tiecks, „Zerbino,“ die „verkehrte Welt,“ den „Fortunatus“ u. a., in denen allen ſich die litterariſche Satire des Ariſtophanes mit Shakeſpeares phantaſievoller Sinnigkeit vereint. Dennoch müſſen dieſe Verſuche als verfehlt bezeichnet werden; denn zunächſt entbehrten ſie der Volkstümlichkeit und Bühnenfähigkeit, die den Dichtungen des Ariſtophanes und Shakeſpeare einen ſo großen Halt gegeben; ſie wandten ſich an ein litterariſches Publikum, das keineswegs mit der Nation identiſch war, und ergingen ſich in einer Fülle ſchwerverſtändlicher Beziehungen. Dann aber fehlte ihnen, bei aller Feinheit und Liebenswürdigkeit einer reichen Phantaſie, bei allen glänzenden Einzelheiten und echt burlesken Erfindungen, eine ſpannende Handlung, ein dramatiſcher Kern, die Gleichheit und Harmonie der Darſtellung und vor allen Dingen das durch alle traumhaften dissolving views hindurch blickende Licht des einheitlichen Grundgedankens. Das geheime ideale Band Shakeſpeares, das ſich um die ſcheinbar zerflatternden Gebilde ſeiner Phantaſie ſchlingt, war bei Tieck zerriſſen durch das kecke Spiel einer ſelbſtgenugſamen Ironie, welche keine höhere Wahrheit des Lebens anerkannte, als dieſen Taumel der Dinge und Vorſtellungen, dieſe Willkür des Geiſtes ſelbſt. Den zweiten Anlauf nahmen Platen („Romantiſcher Ödipus,“ „verhängnisvolle Gabel“), Prutz („politiſche Wochenſtube“), Graf Friedrich Adolf von Schack („Kankan“) in litterariſchen und politiſchen Komödien, die leider auch durch ſtrikte Obſervanz der altattiſchen Luſtſpielform auf die äußere

Darstellbarkeit verzichteten, zugleich aber dem deutschen Lustspiele eine Meisterschaft idealen Ausdruckes zueigneten, die ihm für künftige Versuche als ein verheißungsvolles Erbe verbleiben wird. Auch hier zeigte sich als Hemmnis dieser ganzen Gattung, daß das Litterarische in Deutschland nicht über den engen Kreis einer exklusiven Bildung hinausgeht, nicht wie die aristophanische Kritik eines Äschylos und Euripides ein nationales Interesse beansprucht, das Politische aber durch äußere Rücksichten von der Öffentlichkeit ausgeschlossen ist. Der dritte Versuch, diese Gattung bei uns einzubürgern, sind die Zauberpossen Raimunds u. a., die ihren mythischen Gestalten sogar die Bühnenwirklichkeit zu sichern verstanden, im „Alpenkönig," im „Verschwender" nicht trockene Allegorien, sondern eine lebensvolle und zum Geschick ihrer Helden passende Göttermaschinerie erschufen, die Volksmoral durch die in Szene gesetzten Kontraste des innern und äußern Glückes bildeten, den Volkshumor durch manche echt lustige Erscheinung erfreuten.

An diese Versuche wird das idealistische Lustspiel anknüpfen müssen, dem wir schon deshalb eine Zukunft versprechen, weil die Keimkraft der bürgerlichen Lebensprosa und ihrer Familienverwickelungen in bedenklicher Weise erschöpft scheint. Dies Lustspiel schließe sich an die Zauberpossen an, insofern es die theatralische Wirklichkeit als Grundbedingung seiner Lebensfähigkeit festhält; es benutze den Reichtum der Dekorationen und Maschinerien, über den die heutige Bühne gebietet, für seine phantasievolle Beweglichkeit, für seine mythische Erfindung; denn hier ist gerade der Ort, wo das Mythische noch eine Stätte findet. An die Stelle des Gesanges in der Zauberposse setze es eine kunstvolle Lyrik mit rhythmischem Farbenreichtum, wie Platen und Prutz, aber mit einer allgemeinverständlichen, schlagenden Komik. Für den antiken Chor irgend einen Ersatz zu finden, wird die Aufgabe dieser humoristischen Talente sein. Die Erfindung einer spannenden Fabel wird, im Unterschiede von Aristophanes und Tieck, diesem Lustspiele nicht erlassen werden können; von Shakespeare mag es das sinnvolle Verweben des menschlichen und elementarischen Geschickes lernen! Die Sprache selbst sei mit dem ganzen Zauber der Idealität ausgestattet. An Stoff aber dürfte es einem solchen Lustspieldichter in unserer Zeit nicht fehlen; denn abgesehen von der litterarischen und politischen Satire — welche Fundgrube wäre für einen Aristophanes der Geldschwindel und der Materialismus unserer Zeit, dessen Vertreter er zwar nicht wie Sokrates in der Luft schweben lassen, aber vielleicht in irgend einer sichtbaren Phase des Stoffwechsels dem Publikum vorführen würde!

2. Das realiſtiſche Luſtſpiel.

Aus der allgemeinen Sphäre der Weltthorheit und ihrer ſymboliſch-grotesken Geſtaltung, aus dieſem Reich der phantaſtiſchen Laune zieht ſich die Luſtſpielmuſe in das Privatleben zurück, um in einem engeren dramatiſchen Rahmen die Komik am Faden einer beſtimmten Handlung und durch die Ausmalung beſtimmter Charaktere zu entwickeln. Die Thorheit wird eine individuelle, die Maske wird zum Porträt, die Komödie das Abbild der Wirklichkeit. Was ſie dadurch verliert, indem die erhabene Seite des Komiſchen, der weltverſpottende Humor, die großartige Dithyrambik geopfert werden muß: das gewinnt ſie wieder durch die ſchärfere Betonung des Dramatiſchen, den ſpannenden Fortgang der Handlung, den Reichtum individueller Charakteriſtik, die Verwickelung und Löſung der Intrigue. Dieſen Schritt that bekanntlich ſchon die mittlere attiſche Komödie, die neuere führte die neue Form zur Vollendung. Ja Ariſtophanes ſelbſt ſcheint in ſeinem „Plutos“ bereits eine allegoriſche Darſtellung, in ſeinen letzten Komödien „Kokalos“ und „Anoloſikon“ die Darſtellung einer Liebesintrigue aus dem realen Leben, ganz im Geiſte der neueren attiſchen Komödie gedichtet zu haben. Es iſt charakteriſtiſch, daß der glänzendſte Vertreter derſelben, Menander, ein Freund und Anhänger des Epikur geweſen und gewiß aus der Lehre dieſes Philoſophen ſein Behagen an der ſinnlich-realen Welt und ſeine Begeiſterung für die Tyche, den Zufall, den Beherrſcher der Welt und die Muſe ſeines Luſtſpiels geſchöpft hat. Dies realiſtiſche Luſtſpiel zeigt uns den Gegenſatz von Charakter- und Intriguenſtück noch gebunden. Die Intrigue, die Schürzung und beſonders die Löſung des Knotens ſcheint, nach den uns erhaltenen Proben und den Bearbeitungen des Plautus und Terenz, nicht gerade ſeine ſtärkſte Seite geweſen zu ſein, indem die Wiedererkennungen der Tragödie hier in einer abgeblaßten und monotonen Form angewandt wurden; die Charaktermalerei aber konnte, da dieſe Stücke ebenfalls in einer Maske und zwar in einer Doppelmaske für den Ausdruck des Ernſtes und der Heiterkeit geſpielt wurden, nicht über das Typiſche hinausgehen. Ihre Typen ſind in der That eine Erbſchaft geblieben, welche das ganze neue bürgerliche Luſtſpiel angetreten hat, wenn ſich auch die Hetären Menanders und Philemons in die ſittigen Töchter bürgerlicher und adeliger Familien verwandelt haben. Seit Anaxandrides die Liebe zuerſt in der mittlern Komödie eingeführt, iſt ein Liebeshandel die Achſe der Komödie geblieben, um welche alle ihre Charaktere rotieren. Dieſe ſelbſt ſind Typen, die ſich noch in den Rollenfächern der heutigen Bühne ſpiegeln und in vielen ausgeführten

Charakteren noch ihre entfernten Nachkommen finden. Zwar wirte und Kupplerinnen, die noch in Shakespeares Stück unerhebliche Rolle spielen, hat die Dezenz von der neueren bannt und ihnen unschädliche Mitglieder der bürgerlichen Ges stituiert, denen es eine Freude macht, die Helden und Heldin die Haube" zu bringen; an die Stelle der Piraten, welche D entführten, dadurch Urheber der Intrigue und schließlich die wurden, die ihren gordischen Knoten zerhieben, sind natürlich natürliche Väter, Verwechslungen des Zufalles, verlorene u. dgl. m. getreten; die Parasiten, die Schmarotzer an den Reichen, die einen Anflug von Genialität und das Bewußt Schwäche hatten, und in denen Lessing die Vorgänger des Ha kennen wollte, haben sich in joviale bonvivants verwandelt; de der großsprecherische Soldat, der miles gloriosus, der horribili hat ebenfalls eine häufige Auferstehung gefeiert; der Vater in sei ziehungen zur eifersüchtigen, herrschsüchtigen oder listigen Gattin auf die komischen Bankiers der neufranzösischen Lustspiele, B felds u. a. in den zahlreichsten Metamorphosen erschienen! Ebe listige Sklave, der spanische gracioso, der ränkevolle Bediente spätere Zeit hat dies realistische Lustspiel nach zwei Seiten hin aus indem es den Ton entweder auf die Handlung oder auf den Cha legte, das Komische aus der Verkettung der Intrigue oder au Eigentümlichkeiten der Charaktere hervorgehen ließ. Beides sind lich integrierende Momente des Dramas; aber es erhält eine wes verschiedene Färbung, je nachdem das volle Licht der vis comica a eine oder die andere Seite fällt.

a) Das Intriguenlustspiel.

Das spanische Degen- und Mantellustspiel des Lope, Calt und Merete ist das Urbild des neuern Intriguenstücks, das sich in neufranzösischen Lustspiele des Scribe, Sardou, Augier eine mei ren den deutschen tonangebenden Dramaturgen vielbewunderte Gesta schaffen hat. Doch ichon aus dem Wesen der spanischen Dramatik die Einheitigkeit dieses Lustspielgenres herrer. Der Konflikt zwischen und Ehre wurde, eigentlich nur durch den glücklichen Ausgang modifi auf das Lustspielgebiet übertragen. Die Helden und Heldinnen beh ihre ritterliche Haltung, den Ernst ihrer Leidenschaft, welche nur gracioso und der Zofe parodiert wurden. Feindliche Väter und Br waren die Hemmnisse der Liebe; zufällige Verwechslungen, Verkleidu

Verſtecke bildeten die Inzidenzpunkte der Handlung; Serenaden und Duelle gehörten unumgänglich zu ihrer ſzeniſchen Ausſtattung. Die Szene mit der Maske ſpielt natürlich mit, und zwar oft die Hauptrolle, wie z. B. in Calderons „der Liebhaber als Geſpenſt," wo ohne den unterirdiſchen Gang die ganze Handlung eine Unmöglichkeit wäre. Selten iſt die pſychologiſche Dialektik mit ſolcher Meiſterſchaft durchgeführt worden, wie in Moretos „Donna Diana". Doch auch hier überwiegt bei weitem der Ernſt, und wir ſind weit davon entfernt, uns im freien Aether der Komik zu bewegen.

Die Intrigue geht daraus hervor, daß einzelne Perſonen ihre beſtimmten Zwecke verfolgen, dieſe ſich wieder mit den Zwecken anderer kreuzen, die Bemühungen, die verſchlungenen Fäden zu löſen, eine wachſende Verwirrung hervorbringen, bis der geſchürzte Knoten in überraſchender Weiſe entwirrt wird. Den Anforderungen des Ariſtoteles gemäß iſt freilich im Intriguenluſtſpiel die Handlung das Weſentliche; aber ſie wird zu einem Raffinement der Beziehungen ausgebildet, welches die nicht mehr einfach aus den Charakteren hervorgehen läßt. Die Handlung ſoll uns die Charaktere entwickeln; aber im Intriguenluſtſpiele wird ſie zu einem ſelbſtändigen Automaten, welchem die handelnden Perſonen bald das eine, bald das andere Rädchen zu ſeiner Fortbewegung einverleiben. Die Technik des dramatiſchen Schachſpieles feiert freilich ihre höchſten Triumphe; aber ſie zeigt ſich auch in ihrer Einſeitigkeit, inſofern die personae dramatis auch nur, wie hölzerne Schachpuppen, wie allgemeine Charaktertypen ohne individuelles Leben erſcheinen. Das Weſen des Intriguenluſtſpiels beruht auf einer fortwährenden gegenſeitigen Ueberliſtung; ſchon daraus geht hervor, daß die Liſt auch als vorzügliche Charaktereigenſchaft der handelnden Perſonen angeſehen werden muß. Abgeſehen davon, daß ſie dadurch alle einen ſtereotypen Zug erhalten, ſo hindert dieſe Abſichtlichkeit der Liſt die freie Entfaltung einer echt jovialen Heiterkeit, die uns in das volle Behagen des Komiſchen verſenkt. Sie gibt den Charakteren ein ſcharf kombinierendes Verſtandeselement, das keine befreiende Macht ausübt, eine gewiſſe Engherzigkeit der Geſinnung, die in kleinlichen Zwecken aufgeht. Wenn daher neuere Dramaturgen in der Vergötterung der Scribeſchen Luſtſpielſchablone und der allerdings vorzüglichen Technik ihrer Anlage und Verwicklung aufgehn: ſo ſoll ſich die deutſche Luſtſpieldichtung dadurch nicht irre machen laſſen, und nicht aufhören, in reichen Bildern der Menſchenwelt ihren freieſten und glänzendſten Humor zu entfalten. Jene Pointierung der franzöſiſchen comédie heftet das Gewebe der dramatiſchen Handlung oft mit allzu feinen pſychologiſchen

Haltung und Sprache aber in einer niederen Sphäre des Ausdruckes heimisch bleiben. Ohne Frage entfaltet sich in der Posse die Energie des Komischen! Sie braucht nicht in das Gemeine und Niedrige überzugehn; sie kann im Gegenteile die ganze Dithyrambik des Humors entfalten. Doch in ihrer Verschiedenheit von der umfangreichen Zauberposse bis zum einaktigen Schwank reiht sie sich ungezwungen von der von uns versuchten Einteilung des Lustspieles ein. Hettner teilt das Lustspiel in das phantastische und realistische; Vischer unterscheidet dem Stoffe nach das politische und bürgerliche, der Auffassung nach das Charakter- und Intriguenlustspiel. Wir halten die Einteilung Hettners für die durchgreifendste, der wir indes ein drittes Glied beifügen, und die wir in etwas anderer Weise interpretieren. Wir unterscheiden das idealistische Lustspiel, das Lustspiel des Welthumors, das realistische Lustspiel, das sich wieder in Intriguen- und Charakterlustspiel sondert, und die Vereinigung von beiden, das historische Lustspiel.

1. Das idealistische Lustspiel.

Der Welthumor schaut die Welt als Ganzes und sucht unmittelbar die großen und tiefen Beziehungen des Landes auf. Wendet er sich dem Lustspiele zu, so gehören seine Stoffe der Allgemeinheit des Lebens an; seine Form ist kühn phantastisch; er schafft sich eine mythische Welt, welche in die Handlung eingreift oder selbst ihre Szene bildet. Die Gesetze der Wahrscheinlichkeit werden von diesem freispielenden Humor umgestoßen, der sich hier selbst zu einer schwunghaften Lyrik erheben und diesem Lustspiele echt dichterischen Reiz geben darf. Die Handlung des Lustspieles setzt immer den bestimmten Fall voraus. Auch hier muß eine Handlung erfunden werden, die einen bestimmten Endzweck, eine organische Gliederung hat; aber ihre Voraussetzungen und ihre Durchführung dürfen phantastischer Art sein und eine durchaus ideale Bedeutung haben, die Gestalten über die rein menschliche Mitte hinaus wachsen ins Karikierte und Burleske, wenn wir nur für den Vexierspiegel dieser phantastischen Welt den Fokus der Idee entdecken. Dennoch verlangt auch die übermütige Komik in ihren Übertreibungen lebensvolle Gestalten; nüchterne Allegorien würden nur Zeugnis für ihre Ohnmacht ablegen. Diese Lustspielform steht ähnlich, wie die metaphysische Tragödie, ein „Faust," „Manfred" an der äußersten Grenze des Dramas; sie wächst über sein Maß hinaus; sie hat etwas Inkommensurables. Doch die Fülle und Tiefe des Humors, der sich über die gelockerte Form ausgießt, versöhnt uns mit seinen dramatischen Lizenzen. Die historischen Gestalten dieses

Luſtſpiels, die wir kurz vorführen wollen, werden uns ſeine Bedeutung für die Gegenwart klar machen.

Die älteſte iſt die alte attiſche Komödie des Ariſtophanes, des ungezognen Lieblings der Kamönen. Er iſt vor allem ein Sohn ſeiner Epoche, welcher die Zerwürfniſſe der damaligen Parteikämpfe, die Lockerung des alten ſittlichen Gehalts im Staatsleben durch die Sophiſten, ihre Thorheiten auf allen Gebieten des Lebens und der Kunſt verewigt hat. Es handelt ſich in dieſer alten attiſchen Komödie um die tiefſten Fragen der Welt. Schon Pherekrates hatte in ſeinem „Wilden" die einreißende Geſetzloſigkeit der Athener verſpottet, Eupolis in den „Poleis" die Tyrannei, welche die Athener gegen die Bundesſtädte ausübten, in den „Demoi" den Uebermut der Demagogie, Platon die Vertreter verkehrter Richtungen in Kunſt und Religion und dieſe Richtungen ſelbſt gegeißelt. Ariſtophanes ſchloß ſich ihnen an, indem er in den „Rittern" die Demagogie Kleons, in den „Wolken" die Sophiſtik, als deren Vertreter er Sokrates auffaßte, in den „Acharnern" und dem „Frieden" den peloponneſiſchen Krieg, in den „Weſpen" die Prozeßſucht der Alten, in der „Lyſiſtrate," den „Thesmophoriazuſen" und den „Ekkleſiazuſen" die Thorheiten emanzipationsſüchtiger Weiber und der Gütergemeinſchaft geißelt, in den „Vögeln" aber ein humoriſtiſches Weltbild in die Luft bauender, Staaten gründender Thorheit, in den „Fröſchen" ein Bild unterweltlicher Kunſtkritik, aus welchem ſich verherrlicht das Bild des echten Kunſtideals erhebt, für alle Zeiten hinſtellt. Ein Advokat der marathoniſchen Zeit, ihrer ſittlichen Einheit und Gediegenheit, ihres großen nationalen Pathos, kämpft der Dichter, der in vieler Beziehung ein polemiſcher Tendenzpoet zu nennen iſt, gegen die Zerrüttung von Hellas, den Bürgerkrieg, die Parteienſpaltung, die Verjüngungsverſuche der Demagogie und gegen die ganze Welt der Thorheit, die ſich in dieſem zerſpaltenen politiſchen Leben entfaltet. Die Grundidee, die dem Ariſtophanes vorſchwebt, die aus allen grotesken Bildern ſeiner komiſchen Muſe hervorleuchtet, iſt eine politiſche, die Form aber eine phantaſtiſch-ſymboliſche, ohne je ins allegoriſch-nüchterne überzugehn. Dieſe Symbolik erſtreckt ſich bis auf das Koſtüm, wie z. B. in den „Fröſchen" der feige Dionyſos, der wie Herkules in die Unterwelt hinabſteigen will, um einen verſtorbenen Tragiker heraufzuholen, die Kontraſte ſeines Charakters und ſeiner Intentionen in ſeinem Koſtüm andeutet, in welchem ſich die Löwenhaut und der Weiberrock, die Herkuleskeule und der Weiberſchuh paaren. So hatte der Chor der Vögel, der Weſpen, der Fröſche nicht bloß eine ſymboliſche Bedeutung für die Handlung ſelbſt, ſondern er

drückte sich auch in der entsprechenden Tiermaske aus, welche als die Vermischung des Tierischen und Menschlichen den phantastischen Anstrich des Ganzen am schärfsten ausprägte. Der Chor, das Urelement, aus welchem sich die Komödie, wie die Tragödie entwickelte, spricht entweder die Gesinnung des Dichters in heiterer Ironie aus, wie in den „Fröschen," oder er wandelt seine Meinung unter den Einflüssen der Handlung, wie in den „Wespen," oder er gibt sich, wie in den „Vögeln," den „Wolken," den Anschein, als ob er ganz in das tierische und elementarische Leben aufgegangen sei, während er doch mit schalkhafter Ironie aus seiner Maske hervorsieht.*) Indem er aber oft mit schwunghafter Lyrik, wie jener Preis der Gestirne in den „Wolken" beweist, die Handlung unterbricht, erhebt er das Komische in den gereinigten Äther des Schönen. In der Parabase, in welcher sich der Chor mit einer Frontveränderung gegen das Publikum schwenkte, nahm die Komik des Dichters eine ganz persönliche Wendung, indem er sich selbst, seine Rivalen, seine Werke bespricht und sich so in unmittelbare Beziehung zu seinem Auditorium setzt. Die Handlung dieser altattischen Komödie war natürlich, ohne jede Intrigue und Verwicklung, ein einfach komischer und symbolischer Akt; die Ausführung ging oft ins derb Possenhafte und Cynische über; aber ein kühner Genius, von sittlicher Energie durchdrungen, mit einer außerordentlich reichen Phantasie begabt, erhob diese Komödie zu einer idealen Höhe!

Die zweite historische Erscheinung des idealistischen Lustspieles finden wir in dem phantastisch-romantischen Shakespeares („Sturm", „Sommernachtstraum"), in welchem es eine von der aristophanischen gänzlich abweichende Gestalt angenommen. Das individuelle Geschick als solches hatte in der alten attischen Komödie keinen Wert; die Charaktere waren nur Vertreter irgend einer geistigen Richtung, welche der Komiker personifizierte. Bei Shakespeare bildet ein persönliches Geschick, z. B. Leid und Lust der Liebe, den Mittelpunkt der Handlung, in welche die Elementargeister, die Gebilde einer die Natur beseelenden Phantasie, mit ihrem heitern Spiel eingreifen. Der Reiz dieses Lustspieles, welches der altattischen Komödie, die meistens ganz bestimmte Verhältnisse des Staates und der Gesellschaft, des Wissens und der Kunst mit keckem Humor verspottete, gerade entgegengesetzt ist, beruht auf einer traumhaften Verkettung des menschlichen und elementarischen Geschickes, auf einem abenteuerlichen Quodlibet des Menschen und der Natur, das aber dennoch in seiner schein-

*) Vergl. Bohtz, „das Komische und die Komödie." S. 158.

baren Verwirrung einen ſinnvollen Grundgedanken ſpiegelt. So zieht ſich z. B. im „Sommernachtstraum“ durch dies ganze in den duftigſten Äther der Naturlyrik getauchte, ſcheinbar verworrene und verwirrende Treiben, das uns zarte Elfengeiſter, rohe Handwerker, mehrfache Liebesintriguen, magiſche Liebestränke und bizarre Metamorphoſen vorführt, als roter Faden die Grundidee, die träumeriſche Launenhaftigkeit der Liebe und ihre elementariſch wirkende Gewalt: eine Idee, die ſich ebenſo in der wechſelnden Stellung der beiden Liebespaare zu einander, wie in dem Streit zwiſchen Oberon und Titania, in der durch Blumenzauber bewirkten Verliebtheit der Feenkönigin in den Weber Zettel mit ſeinem angezauberten Eſelskopf und ſelbſt in der Hochzeitskomödie von Pyramus und Thisbe, in allen ernſten, heitern, burlesken Gruppen des Stückes wiederfindet. Hier ließe ſich noch die heitere, phantaſtiſche Märchenwelt Gozzis anreihn.

Unſere neue deutſche Litteratur hat mehrfache Anläufe zur Wiedergeburt des idealiſtiſchen Luſtſpiels genommen. Wir erwähnen zunächſt die ironiſchen Komödien Ludwig Tiecks, „Zerbino,“ die „verkehrte Welt,“ den „Fortunatus“ u. a., in denen allen ſich die litterariſche Satire des Ariſtophanes mit Shakeſpeares phantaſievoller Sinnigkeit vereint. Dennoch müſſen dieſe Verſuche als verfehlt bezeichnet werden; denn zunächſt entbehrten ſie der Volkstümlichkeit und Bühnenfähigkeit, die den Dichtungen des Ariſtophanes und Shakeſpeare einen ſo großen Halt gegeben; ſie wandten ſich an ein litterariſches Publikum, das keineswegs mit der Nation identiſch war, und ergingen ſich in einer Fülle ſchwerverſtändlicher Beziehungen. Dann aber fehlte ihnen, bei aller Feinheit und Liebenswürdigkeit einer reichen Phantaſie, bei allen glänzenden Einzelheiten und echt burlesken Erfindungen, eine ſpannende Handlung, ein dramatiſcher Kern, die Gleichheit und Harmonie der Darſtellung und vor allen Dingen das durch alle traumhaften dissolving views hindurch blickende Licht des einheitlichen Grundgedankens. Das geheime ideale Band Shakeſpeares, das ſich um die ſcheinbar zerflatternden Gebilde ſeiner Phantaſie ſchlingt, war bei Tieck zerriſſen durch das kecke Spiel einer ſelbſtgenugſamen Ironie, welche keine höhere Wahrheit des Lebens anerkannte, als dieſen Taumel der Dinge und Vorſtellungen, dieſe Willkür des Geiſtes ſelbſt. Den zweiten Anlauf nahmen Platen („Romantiſcher Ödipus,“ „verhängnisvolle Gabel“), Prutz („politiſche Wochenſtube“), Graf Friedrich Adolf von Schack („Kankan“) in litterariſchen und politiſchen Komödien, die leider auch durch ſtrikte Obſervanz der altattiſchen Luſtſpielform auf die äußere

Darstellbarkeit verzichteten, zugleich aber dem deutschen Lustspiele eine Meisterschaft idealen Ausdruckes zueigneten, die ihm für künftige Versuche als ein verheißungsvolles Erbe verbleiben wird. Auch hier zeigte sich als Hemmnis dieser ganzen Gattung, daß das Litterarische in Deutschland nicht über den engen Kreis einer exklusiven Bildung hinausgeht, nicht wie die aristophanische Kritik eines Äschylos und Euripides ein nationales Interesse beansprucht, das Politische aber durch äußere Rücksichten von der Öffentlichkeit ausgeschlossen ist. Der dritte Versuch, diese Gattung bei uns einzubürgern, sind die Zauberpossen Raimunds u. a., die ihren mythischen Gestalten sogar die Bühnenwirklichkeit zu sichern verstanden, im „Alpenkönig," im „Verschwender" nicht trockene Allegorien, sondern eine lebensvolle und zum Geschick ihrer Helden passende Göttermaschinerie erschufen, die Volksmoral durch die in Szene gesetzten Kontraste des innern und äußern Glückes bildeten, den Volkshumor durch manche echt lustige Erscheinung erfreuten.

An diese Versuche wird das idealistische Lustspiel anknüpfen müssen, dem wir schon deshalb eine Zukunft versprechen, weil die Keimkraft der bürgerlichen Lebensprosa und ihrer Familienverwickelungen in bedenklicher Weise erschöpft scheint. Dies Lustspiel schließe sich an die Zauberpossen an, insofern es die theatralische Wirklichkeit als Grundbedingung seiner Lebensfähigkeit festhält; es benutze den Reichtum der Dekorationen und Maschinerien, über den die heutige Bühne gebietet, für seine phantasievolle Beweglichkeit, für seine mythische Erfindung; denn hier ist gerade der Ort, wo das Mythische noch eine Stätte findet. An die Stelle des Gesanges in der Zauberposse setze es eine kunstvolle Lyrik mit rhythmischem Farbenreichtum, wie Platen und Prutz, aber mit einer allgemeinverständlichen, schlagenden Komik. Für den antiken Chor irgend einen Ersatz zu finden, wird die Aufgabe dieser humoristischen Talente sein. Die Erfindung einer spannenden Fabel wird, im Unterschiede von Aristophanes und Tieck, diesem Lustspiele nicht erlassen werden können; von Shakespeare mag es das sinnvolle Verweben des menschlichen und elementarischen Geschickes lernen! Die Sprache selbst sei mit dem ganzen Zauber der Idealität ausgestattet. An Stoff aber dürfte es einem solchen Lustspieldichter in unserer Zeit nicht fehlen; denn abgesehen von der litterarischen und politischen Satire — welche Fundgrube wäre für einen Aristophanes der Geldschwindel und der Materialismus unserer Zeit, dessen Vertreter er zwar nicht wie Sokrates in der Luft schweben lassen, aber vielleicht in irgend einer sichtbaren Phase des Stoffwechsels dem Publikum vorführen würde!

2. Das realiſtiſche Luſtſpiel.

Aus der allgemeinen Sphäre der Weltthorheit und ihrer ſymboliſch-grotesken Geſtaltung, aus dieſem Reich der phantaſtiſchen Laune zieht ſich die Luſtſpielmuſe in das Privatleben zurück, um in einem engeren dramatiſchen Rahmen die Komik am Faden einer beſtimmten Handlung und durch die Ausmalung beſtimmter Charaktere zu entwickeln. Die Thorheit wird eine individuelle, die Maske wird zum Porträt, die Komödie das Abbild der Wirklichkeit. Was ſie dadurch verliert, indem die erhabene Seite des Komiſchen, der weltverſpottende Humor, die großartige Dithyrambik geopfert werden muß: das gewinnt ſie wieder durch die ſchärfere Betonung des Dramatiſchen, den ſpannenden Fortgang der Handlung, den Reichtum individueller Charakteriſtik, die Verwickelung und Löſung der Intrigue. Dieſen Schritt that bekanntlich ſchon die mittlere attiſche Komödie, die neuere führte die neue Form zur Vollendung. Ja Ariſtophanes ſelbſt ſcheint in ſeinem „Plutos“ bereits eine allegoriſche Darſtellung, in ſeinen letzten Komödien „Kokalos“ und „Anoloſikon“ die Darſtellung einer Liebesintrigue aus dem realen Leben, ganz im Geiſte der neueren attiſchen Komödie gedichtet zu haben. Es iſt charakteriſtiſch, daß der glänzendſte Vertreter derſelben, Menander, ein Freund und Anhänger des Epikur geweſen und gewiß aus der Lehre dieſes Philoſophen ſein Behagen an der ſinnlich-realen Welt und ſeine Begeiſterung für die Tyche, den Zufall, den Beherrſcher der Welt und die Muſe ſeines Luſtſpiels geſchöpft hat. Dies realiſtiſche Luſtſpiel zeigt uns den Gegenſatz von Charakter- und Intriguenſtück noch gebunden. Die Intrigue, die Schürzung und beſonders die Löſung des Knotens ſcheint, nach den uns erhaltenen Proben und den Bearbeitungen des Plautus und Terenz, nicht gerade ſeine ſtärkſte Seite geweſen zu ſein, indem die Wiedererkennungen der Tragödie hier in einer abgeblaßten und monotonen Form angewandt wurden; die Charaktermalerei aber konnte, da dieſe Stücke ebenfalls in einer Maske und zwar in einer Doppelmaske für den Ausdruck des Ernſtes und der Heiterkeit geſpielt wurden, nicht über das Typiſche hinausgehen. Ihre Typen ſind in der That eine Erbſchaft geblieben, welche das ganze neue bürgerliche Luſtſpiel angetreten hat, wenn ſich auch die Hetären Menanders und Philemons in die ſittigen Töchter bürgerlicher und adeliger Familien verwandelt haben. Seit Anaxandrides die Liebe zuerſt in der mittlern Komödie eingeführt, iſt ein Liebeshandel die Achſe der Komödie geblieben, um welche alle ihre Charaktere rotieren. Dieſe ſelbſt ſind Typen, die ſich noch in den Rollenfächern der heutigen Bühne ſpiegeln und in vielen ausgeführten

Charakteren noch ihre entfernten Nachkommen finden. Zwar die Bordellwirte und Kupplerinnen, die noch in Shakeſpeares Stücken eine nicht unerhebliche Rolle ſpielen, hat die Dezenz von der neueren Bühne verbannt und ihnen unſchädliche Mitglieder der bürgerlichen Geſellſchaft ſubſtituiert, denen es eine Freude macht, die Helden und Heldinnen „unter die Haube" zu bringen; an die Stelle der Piraten, welche die Mädchen entführten, dadurch Urheber der Intrigue und ſchließlich die Alexander wurden, die ihren gordiſchen Knoten zerhieben, ſind natürliche und unnatürliche Väter, Verwechslungen des Zufalles, verlorene Taufſcheine u. dgl. m. getreten; die Paraſiten, die Schmarotzer an den Tiſchen der Reichen, die einen Anflug von Genialität und das Bewußtſein ihrer Schwäche hatten, und in denen Leſſing die Vorgänger des Harlekins erkennen wollte, haben ſich in joviale bonvivants verwandelt; der Thraſo, der großſprecheriſche Soldat, der miles gloriosus, der horribilicribrifax, hat ebenfalls eine häufige Auferſtehung gefeiert; der Vater in ſeinen Beziehungen zur eiferſüchtigen, herrſchſüchtigen oder liſtigen Gattin iſt bis auf die komiſchen Bankiers der neufranzöſiſchen Luſtſpiele, Bauernfelds u. a. in den zahlreichſten Metamorphoſen erſchienen! Ebenſo der liſtige Sklave, der ſpaniſche gracioso, der ränkevolle Bediente! Die ſpätere Zeit hat dies realiſtiſche Luſtſpiel nach zwei Seiten hin ausgebildet, indem es den Ton entweder auf die Handlung oder auf den Charakter legte, das Komiſche aus der Verkettung der Intrigue oder aus den Eigentümlichkeiten der Charaktere hervorgehen ließ. Beides ſind natürlich integrierende Momente des Dramas; aber es erhält eine weſentlich verſchiedene Färbung, je nachdem das volle Licht der vis comica auf die eine oder die andere Seite fällt.

a) Das Intriguenluſtſpiel.

Das ſpaniſche Degen- und Mantelluſtſpiel des Lope, Calderon und Moreto iſt das Urbild des neuern Intriguenſtücks, das ſich in dem neufranzöſiſchen Luſtſpiele des Scribe, Sardou, Augier eine moderne, von den deutſchen tonangebenden Dramaturgen vielbewunderte Geſtalt erſchaffen hat. Doch ſchon aus dem Weſen der ſpaniſchen Dramatik geht die Einſeitigkeit dieſes Luſtſpielgenres hervor. Der Konflikt zwiſchen Liebe und Ehre wurde, eigentlich nur durch den glücklichen Ausgang modifiziert, auf das Luſtſpielgebiet übertragen. Die Helden und Heldinnen behielten ihre ritterliche Haltung, den Ernſt ihrer Leidenſchaft, welche nur vom gracioso und der Zofe parodiert wurden. Feindliche Väter und Rivalen waren die Hemmniſſe der Liebe; zufällige Verwicklungen, Verkleidungen,

Verſtecke bildeten die Inzidenzpunkte der Handlung; Serenaden und Duelle gehörten unumgänglich zu ihrer ſzeniſchen Ausſtattung. Die Szene ſelbſt ſpielt natürlich mit, und zwar oft die Hauptrolle, wie z. B. in Calderons „der Liebhaber als Geſpenſt," wo ohne den unterirdiſchen Gang die ganze Handlung eine Unmöglichkeit wäre. Selten iſt die pſychologiſche Dialektik mit ſolcher Meiſterſchaft durchgeführt worden, wie in Moretos „Donna Diana". Doch auch hier überwiegt bei weitem der Ernſt, und wir ſind weit davon entfernt, uns im freien Aether der Komik zu bewegen.

Die Intrigue geht daraus hervor, daß einzelne Perſonen ihre beſtimmten Zwecke verfolgen, dieſe ſich wieder mit den Zwecken anderer kreuzen, die Bemühungen, die verſchlungenen Fäden zu löſen, eine wachſende Verwirrung hervorbringen, bis der geſchürzte Knoten in überraſchender Weiſe entwirrt wird. Den Anforderungen des Ariſtoteles gemäß iſt freilich im Intriguenluſtſpiel die Handlung das Weſentliche; aber ſie wird zu einem Raffinement der Beziehungen ausgebildet, welches ſie nicht mehr einfach aus den Charakteren hervorgehen läßt. Die Handlung ſoll uns die Charaktere entwickeln; aber im Intriguenluſtſpiele wird ſie zu einem ſelbſtändigen Automaten, welchem die handelnden Perſonen bald das eine, bald das andere Rädchen zu ſeiner Fortbewegung einverleiben. Die Technik des dramatiſchen Schachſpieles feiert freilich ihre höchſten Triumphe; aber ſie zeigt ſich auch in ihrer Einſeitigkeit, inſofern die personae dramatis auch nur, wie hölzerne Schachpuppen, wie allgemeine Charaktertypen ohne individuelles Leben erſcheinen. Das Weſen des Intriguenluſtſpiels beruht auf einer fortwährenden gegenſeitigen Ueberliſtung; ſchon daraus geht hervor, daß die Liſt auch als vorzügliche Charaktereigenſchaft der handelnden Perſonen angeſehen werden muß. Abgeſehen davon, daß ſie dadurch alle einen ſtereotypen Zug erhalten, ſo hindert dieſe Abſichtlichkeit der Liſt die freie Entfaltung einer echt jovialen Heiterkeit, die uns in das volle Behagen des Komiſchen verſenkt. Sie gibt den Charakteren ein ſcharf kombinierendes Verſtandeselement, das keine befreiende Macht ausübt, eine gewiſſe Engherzigkeit der Geſinnung, die in kleinlichen Zwecken aufgeht. Wenn daher neuere Dramaturgen in der Vergötterung der Scribeſchen Luſtſpielſchablone und der allerdings vorzüglichen Technik ihrer Anlage und Verwicklung aufgehn: ſo ſoll ſich die deutſche Luſtſpieldichtung dadurch nicht irre machen laſſen, und nicht aufhören, in reichen Bildern der Menſchenwelt ihren freieſten und glänzendſten Humor zu entfalten. Jene Pointierung der franzöſiſchen comédie heftet das Gewebe der dramatiſchen Handlung oft mit allzu feinen pſychologiſchen

Nadelstichen zusammen; sie geht in eine undramatische Innerlichkeit zurück, in eine schwerverständliche, aufs mühsamste zusammengefädelte Motivierung, welche dem gesunden Humor die Augen verdirbt. Das ist ein Lustspiel ohne Frische und Freudigkeit, ohne Behagen, ohne Lachlust, dessen Triumph der koketten Selbstgefälligkeit besteht, die da ausruft: wie geschickt hab' ich das alles eingefädelt! und bei dem Publikum ein verständnisinniges Lächeln hervorruft. Die Eigentümlichkeit des Intriguenlustspiels wird durch jene bekannte Anekdote am besten charakterisiert, daß sein Matador Scribe seine früheren Stücke, deren Zusammenhang ihm zum Teil entfallen war, oft mit großem Interesse wieder aufführen sah und, wo der Knoten am meisten verschürzt ist, in höchster Spannung ausrief: „Wie werd' ich mich nur da herausgewunden haben!" Das Hinein- und Herauswinden ist die Seele dieser Stücke; der dramatische Prozeß wird durch lauter Advokatenkniffe gewonnen; die Technik, deren wesentliche Bedeutung für das Drama wir auseinandergesetzt haben, wird hier zur alleinigen Lebenskraft der Handlung gemacht, was notwendig zu einem monotonen Schema führt und die geniale Lebendigkeit des Dialogs und der Charakteristik ertötet.

b) Das Charakterlustspiel.

Das Charakterlustspiel, dessen Komik aus der Tiefe germanischer Individualität wiedergeboren ist, während die Intrigue mehr dem romanischen Charakter entspricht, steht dem Intriguenlustspiele nicht so gegenüber, als ob ihm ein durchgehender Faden der Handlung und Verwicklung fehle; aber es legt den Nachdruck keineswegs auf die subtilen Motivierungen und Ueberlistungen, sondern läßt die Charaktere in ihrem Wesen liegende Zwecke verfolgen, die in heiterer Verstrickung mit den Zwecken anderer und mit dem Zufall entweder scheitern oder zum Ziele gelangen. Seine Helden sind nicht Intriguanten, Planmacher, Schlauköpfe, die mit feierlichem Ernst in ihrer Intrigue aufgehn; sondern sie verfolgen ihre Zwecke ohne Hinterthüren und Atrappen in der Weise, die ihrem Charakter entspricht, und in welche der Zufall seine launigen Verwicklungen verwebt. Der Witz der Situation ist hier nicht ausgeschlossen; aber diese Situationen tragen nicht den Stempel einer mühsamen Geburt aus dem Schoß der ängstlich kreisenden Intrigue, sondern sie gehn aus einer ungezwungenen und zufälligen Kreuzung der Zwecke hervor. Die Charaktere entfalten die ganze Vielseitigkeit, Frische und Freudigkeit des Humors; der Dialog ist nicht auf hyperfeine Pointen gestellt, sondern witzig, schlagfertig, geistvoll im Sinn einer tiefern Weltanschauung, nicht im Sinne des lauernden und triumphierenden esprit. Die Technik des Ganzen braucht der Technik des

Intriguenſtückes nicht nachzuſtehn, nur daß ſie nicht zum herrſchenden, geiſtzerreibenden Mechanismus wird, ſondern ſich als dienendes Glied einfügt in den Organismus des Ganzen. Die Grundidee des Luſtſpiels aber, irgend eine Lebenswahrheit, die ſich in den beſchränkten Kreiſen der bürgerlichen Geſellſchaft, in individuellen Beziehungen ſpiegelt, nicht auf der abſoluten Höhe der ariſtophaniſchen Komik bewegt, beherrſcht alle Teile gleichmäßig. Das iſt das Ideal des deutſchen, bürgerlichen Luſtſpiels, deſſen Ausbildung für die Bühne ſegenbringender iſt, als die Nachahmung franzöſiſcher Intriguenſtücke, die unſerem Volkscharakter nicht entſprechen. Das engliſche Luſtſpiel von Shakeſpeare, Ben Jonſon und Maſſinger bis zu Farquhar, Congreve, Colman und Sheridan, das Luſtſpiel Etiennes, Picards, Andrieux, das ältere franzöſiſche Luſtſpiel Molieres, das däniſche Holbergs, das deutſche Kotzebues bewegt ſich in dieſer Bahn. Selbſt ein Dichter, wie Benedix, der die Komik der Situationen liebt, läßt ſie doch nur aus der Eigentümlichkeit der Charaktere hervorgehn, wie z. B. die Verwicklungen im „Vetter“ alle auf dem humoriſtiſchen Charakter des Helden beruhn.

Doch auch das Charakterluſtſpiel kann in eine bedenkliche Einſeitigkeit verfallen, wenn es den Gegenſatz zum Intriguenſtück dahin ausbildet, daß der Faden der Handlung ſelbſt ganz dürftig und unſcheinbar wird, und das Drama ſich in ein breit ausgeführtes Charaktergemälde verwandelt. Gerade die größten Luſtſpieldichter dieſer Richtung, Molière und Holberg, ſind von einer Hinneigung hierzu nicht freizuſprechen. Shakeſpeares Falſtaff iſt ein bloßes Charaktergemälde. Molières Harpagon und Tartüffe behalten ihre dramatiſche Schwerkraft, indem ſich das Intereſſe an ihnen nicht nach vielen Seiten hin zerſplittert, ſondern in ihrer mehr typiſchen Eigentümlichkeit, indem ſie ein beſtimmtes Laſter repräſentieren, einen feſten Einheitspunkt findet. Einzelne Luſtſpiele Holbergs, wie z. B. „der geſchwätzige Barbier,“ ergehen ſich im Ausmalen individueller Thorheiten, denen der dramatiſche Faden fehlt. Dagegen iſt in ſeinen Hauptwerken, im „politiſchen Kannegießer,“ „Don Ranudu,“ der „Wochenſtube,“ nicht nur eine hinlänglich ſpannende Intrigue vorhanden, ſondern auch die Charaktere ſind mit jener humoriſtiſchen Tiefe ausgemalt, welche ihre Verkehrtheiten nicht haltlos in der Luft ſchweben läßt, welche ſie um einen urwüchſigen Stamm des Gemüts, der aus einem für alle gemeinſamen Boden wächſt, wie bizarre Schlingpflanzen windet. In den Sittenluſtſpielen, mit denen Ben Jonſon gegen die phantaſtiſche Schule Shakeſpeares nach dem Muſter der neueren attiſchen Komödie Front machte, im „Alchymiſten,“ „Volpone“ u. a. überwiegt eben-

falls die Charaktermalerei, indem besonders in dem ersteren Stück die dramatischen Situationen ziemlich locker aneinandergereiht sind.

Man hat mit Recht unserm deutschen Lustspiel den Vorwurf gemacht, daß es sich zu sehr in einer engen, bürgerlichen Sphäre bewege, über die Verwicklungen des Familienlebens, der häuslichen Kreise nicht hinausgreife, daß ihm eine freiere geistige Regsamkeit und soziale Bedeutung fehle. Die neufranzösische Sittenkomödie, so verwerflich sie in ihren Auswüchsen ist und so bedauerlich die Herrschaft, die sie auf deutschen Bühnen ausübt, hat den Vorzug vor dem deutschen Lustspiel voraus, daß sie tiefergreifende Konflikte des sozialen Lebens behandelt und eine die Gesellschaft, den Staat, geistige Richtungen geißelnde Satire herauskehrt. Wir weisen nur auf Augiers feine Lustspiele: „Les effrontés“ und „le fils de Giboyer,“ in denen das Treiben der Parteien, besonders der Legitimisten, die Allianz zwischen der Börse und dem Journalismus, dem Unglauben der mit den Ideen taschenspielernden Preßpiraten mit feinsten satirischen Streiflichtern beleuchtet wird. Doch das Thema das in unerschöpflichen Varianten illustriert wird, ist die Ehe und der Ehebruch, bis zur Prostitution in der Ehe, wie sie in Augiers „les pauvres lionnes“ gezeichnet wird, das Hetärentum mit rührendem Ernst oder in satirischer Beleuchtung („la dame au camélias“ und „demi-monde“ des jüngeren Dumas), der Konflikt zwischen bankerotter Liederlichkeit und hingebender Mutterliebe („Odette“ von Sardou), die Polemik gegen eine Gesetzgebung, welche die Ehescheidung unmöglich macht, („Divorçons“, und „Daniel Rochat“ von Viktorien Sardou). Der Salon mit seinen von modernen Interessen bewegten Gruppen gewährt freiere geistige Perspektiven als das engherzige Familiendrama, das sich nur hinter denselben vier Pfählen abspielt. Insofern weht eine freiere Luft in diesen französischen Stücken; leider ist sie von den Miasmen der sozialen Atmosphäre der Weltstadt verpestet. In neuer Zeit nimmt man auch in Deutschland Anläufe zu einer mehr sozialen Komödie, welche neben derjenigen des Familienlebens volle Berechtigung hat, wie mehrere Werke von Bauernfeld, Paul Lindau, Adolf Wilbrandt beweisen.

Das Charakterlustspiel, das sich bereits mit freierem Behagen, als das Intriguenstück, den Eingebungen des Humors überlassen darf, führt zum Schwank, der Posse des bürgerlichen Lebens, wo die Handlung in die jovialsten Verwicklungen übergeht, und die Charaktere an das Burleske und Karikierte streifen. Es ist kein Zufall, daß Molière und Holberg, die hervorragendsten Dichter des Charakterlustspiels, sich vorzugsweise auch in der Posse versucht, und besonders der erstere in seinem

„Bauer als Edelmann," „Arzt wider Willen," „Georg Dandin" eine mehr markige und draſtiſche komiſche Ader entwickelte, als im ernſteren Sittenluſtſpiele, in welches ſich oft zur Unzeit ein lehrhaftes und moraliſierendes Element eindrängt und die Thorheit in das Laſter übergeht. Wir könnten die Poſſe auch in ihrer kulturhiſtoriſchen Bedeutung als das Volksluſtſpiel ſeinen feinern Gattungen gegenüberſtellen; doch dieſer Gegenſatz, der eine litterarhiſtoriſche Bedeutung hat, kann niemals eine äſthetiſche gewinnen, indem nur ſeine Aufhebung die echte Höhe der Kunſt, die nur eine Nation kennt, ſignaliſiert. Wir haben bereits oben darauf hingewieſen, wie die phantaſtiſche Zauberpoſſe in einer Weiſe zu adeln ſein dürfte, daß ſie gleichzeitig den Anforderungen der Kunſt und der Genußfähigkeit der Maſſen genügt. Auch der kürzere Schwank, die Farce der Franzoſen, die ähnlich wie das Satirdrama der Griechen ſich an eine größere Tragödie anſchließt, kann ſich über den Blödſinn der Trivialität zu einer genialen Skizze erheben, welche in ihrer burlesk derben Form doch eine tiefere Bedeutung verbirgt.

3. Das hiſtoriſche Luſtſpiel.

In dieſer noch jungen Luſtſpielform, welche der letzten Epoche angehört, finden wir eine Vereinigung des idealiſtiſchen und realiſtiſchen Luſtſpiels oder mindeſtens den Anſatz dazu. Die Tragödie hat in ihren ernſten Konflikten nicht Raum für das, was wir den Humor der Weltgeſchichte nennen möchten, einen Humor, der keineswegs auf dem Standpunkt des Kammerdieners ſteht, für welchen es keinen Helden gibt. Der Humor des hiſtoriſchen Luſtſpieles beſteht darin, daß es nachweiſt, wie der geſchichtliche Held nie ganz in ſeiner Miſſion aufgeht, wie ein Reſt rein menſchlicher Unangemeſſenheit übrig bleibt, der uns nicht nur deshalb heiter ſtimmt, weil er dieſe hervorragenden Perſönlichkeiten der Geſchichte uns andern Sterblichen nähert, ſondern weil wir alles menſchliche Treiben als verſchwindend gegen die höhere Macht der Geſchichte erkennen. Wird der Ton allein auf die Bedeutung des Kleinen, auf die nichtigen Urſachen großer Wirkungen gelegt wie z. B. in Scribes „Glas Waſſer", ſo tritt eine einſeitige Ironie an die Stelle des Humors, der in ſeine Charakterbilder auch die poſitive Größe mitaufzunehmen vermag; denn der Humor umſpannt das Große und Kleine zugleich. Wir erhalten ein Intriguenſtück auf hiſtoriſcher Grundlage. Das echte hiſtoriſche Luſtſpiel dagegen vereinigt ideale Tiefe mit realiſtiſcher Darſtellung, indem es uns mit vollen Farben ausgeführte Charakterbilder am Faden einer einheitlichen Handlung vorführt. Es darf ſich an die größten Helden der

Geschichte wagen, wenn es nur die Kraft besitzt, sie mit einem Humor darzustellen, der ihren komisch ausgemalten menschlichen Schwächen nicht ihre geschichtliche Bedeutung opfert. Rühmenswerte Anfänge auf diesem Gebiete sind Gutzkows „Urbild des Tartüffe" und besonders „Zopf und Schwert", Stücke, denen ich mit meinem „Pitt und Fox", mich angeschlossen habe.

Wir könnten hier noch das Feuilleton der Bühne, das einaktige Lustspiel, die Bluette, erwähnen, in welcher eine einfache Verwickelung, eine durchsichtige Handlung sich zu einer anmutigen Pointe zuspitzt, ferner das sogenannte Schubladenstück, die Bluette schauspielerischer Virtuosität, in welchem dem Darsteller Gelegenheit geboten wird, seine Fertigkeit in der raschen Aufeinanderfolge verschiedener Masken zu zeigen; doch der Raum verbietet uns, auf diese Miniaturbilder unseres Repertoires näher einzugehn. Nur im allgemeinen möchten wir für die realistische Komödie ebenfalls wieder den Vers in Vorschlag bringen, den nicht nur Molière zum großen Teil, den auch Kotzebue, Müllner, Steigentesch und andere deutsche Lustspieldichter, neuerdings Wilhelm Jordan in seinen Lustspielen mit Erfolg angewandt haben. Er würde von selbst manche Trivialitäten vermeiden, in welche unser prosaisches Lustspiel verfällt, der komischen Muse einen graziöseren Sokkus anschnallen, die Pointen der Diktion schärfer hervorheben, manche Schärfen der Charakteristik dagegen anmutiger ausgleichen. Der früher gebrauchte Alexandriner empfiehlt sich von selbst durch seine markierten Einschnitte zu den pointierten Antithesen des schlagenden Witzes. Um aber seine Eintönigkeit zu vermeiden, wäre nicht nur die moderne freiere Behandlungsweise dieses Verses am Platze, sondern der Wechsel mit gereimten vier- und fünffüßigen Jamben würde jenen beweglichen Konversationston bilden, den z. B. die Wielandschen Episteln und die komischen epischen Dichtungen des vorigen Jahrhunderts atmen.

Ohne auf das musikalische Drama, die Oper und das Liederspiel (Vaudeville), letzteres ein lyrisches Drama mit Gesang, von dem uns Holtei einige anmutige Muster gegeben, näher einzugehn, indem wir in bezug auf das Wesentliche auf das Kapitel: „die Dichtkunst und die Musik" verweisen, wollen wir noch einen Blick auf das Schauspiel werfen, eine dramatische Gattung, welche keine Mischung des Komischen und Tragischen enthält, sondern in der zweifelhaften Mitte zwischen Tragödie und Komödie steht. Das Schauspiel ist ein Drama, in welchem ein ernster Konflikt zu einem glücklichen Ausgang führt. Eine neue Begründung dieser Gattung aus der Idee hat Moritz Carrière in seinem Werke

„über das Weſen und die Formen der Poeſie“ verſucht. Nach ihm herrſcht in der Tragödie die Notwendigkeit, in der Komödie der Zufall und die Willkür, im Schauſpiel aber die Freiheit, die ſich ſelbſt ſo und anders zu beſtimmen und ſich auch durch eigene Wahl mit den objektiven Geſetzen der Weltordnung in Einklang zu bringen verſteht. Er führt uns von der „Sakontala“ der Indier, der „Iphigenie“ und den „Eumeniden“ des Euripides zu Calderons „Leben ein Traum“, Shakeſpeares „Cymbeline,“ „Maß für Maß“ und „Kaufmann von Venedig“, Leſſings „Nathan“, Goethes „Iphigenie“ und „Fauſt“ eine Reihe von Muſterdramen auf, welche in dieſe Kategorie des Schauſpiels gehören. In der That iſt nicht abzuſehn, warum nicht auch die ideale Dichtung aus dem Kampfe des Lebens zu einem verſöhnenden Ausgange führen ſollte, zu einem heitern Abſchluß, der alle Diſſonanzen löſt. Dennoch wird das Schauſpiel ſtets an einer Unſicherheit des Stiles leiden, wie denn auch die Hälfte jener Stücke teils ins Luſtſpiel, teils in die Tragödie hinüberſchwankt. Bei den Alten führte ein deus ex machina, eine göttliche Sühne den verſöhnenden Ausgang herbei, der auch im neuern idealen Schauſpiel nicht ohne eine bedeutſame innere Wandlung und Wendung des Helden eintreten kann, welche doch nur für beſtimmte Stoffe des Gedankendramas möglich ſcheint. Die Gefahr dieſer Gattung tritt daher an ihrer beliebteſten Form, dem bürgerlichen Schauſpiel, am meiſten hervor, indem hier ernſte, meiſtens kriminaliſtiſche Konflikte des Lebens zu einem verſöhnenden Ausgang führen, in welchem nur die ſchlechte Weinerlichkeit einer charakterloſen Rührung triumphiert. Den wunden Fleck dieſes Schauſpiels hat Kaiſer Joſeph berührt, der nach einer Vorſtellung von Iffands „Verbrechen aus Ehrſucht“ äußerte: „ich würde nicht ſo gelinde mit Ruhberg umgehn, wie der Verfaſſer.“ Die Abſtumpfung des Konflikts, die Vertuſchung des Verbrechens und die innere Beſſerung, ein Moment, das dramatiſch gar nicht zur Geſtaltung kommen kann, ſind dieſem Schauſpiele durchaus weſentlich. Die Befriedigung, die das Publikum aus ſeinem verſöhnenden Ausgange mit nachhauſe bringt, iſt daher eine höchſt mangelhafte. Oder wer würde die rührenden Familiengruppen in Kotzebues „Menſchenhaß und Reue,“ die eheliche Verſöhnung in „Dorf und Stadt“ der Frau Birch-Pfeiffer für einen harmoniſchen Abſchluß halten? Schon Molières und Jonſons Charakterbilder neigten ſich in dieſe dramatiſche Sphäre herüber, welche Diderot ſelbſtändig anbaute, und die dem deutſchen Familienſinn, trotz des energiſchen Verdammungsurteils, das unſer größter Dramatiker ihr zuſchleuderte, vorzugsweiſe zuſagt. Dies bürgerliche Schauſpiel hat ſich auch einen

eigentümlichen Stil gebildet, eine triviale Proſa, die alle hausbackenen Beziehungen des Lebens, den ganzen kriminaliſtiſchen Jargon und die Langeweile der Moralpredigt gleichmäßig wiederzuſpiegeln vermag. Einige gelungene Charakterbilder und die geſchickte Technik Ifflands und Kotzebues haben dies proſaiſche Schauſpiel der darſtellenden Kunſt empfohlen und ihm auf der deutſchen Bühne einen noch fortdauernden Einfluß geſichert.

Noch ausſchließlicher iſt die Herrſchaft des Schauſpiels, der comédie larmoyante, auf der neuern franzöſiſchen Bühne; mit den Erzeugniſſen der Autoren Frankreichs hat es den Weg auf alle Bühnen Europas und Amerikas gefunden und durch pikanten Stoff und geſchickte Technik faſt die Originaldramatik der anderen Nationen überflügelt. Obgleich der Ausgang der comédie larmoyante bisweilen ein tragiſcher iſt wie in einzelnen Stücken des jüngern Alexandre Dumas, ſo geht doch die Behandlungsweiſe nirgends über den Ton des Rührſtückes hinaus. Auch darf das komiſche Genrebild in allen dieſen Stücken nicht fehlen. Selbſtverſchuldetes Unglück, Reue und Buße, Edelmut und Verſöhnung, freiwilliger Opfertod bilden die Elemente der Rührung, während die kecken Sünden auf dem Gebiete der geſchlechtlichen Leidenſchaft, das moderne Hetärentum außerhalb der Ehe und innerhalb derſelben in einer Fülle von Varianten eine prickelnde Wirkung auf die Phantaſie und die Sinne des Publikums ausüben. Gleichwohl fehlt dieſen Stücken die ganze volle Wirkung des Tragiſchen oder Komiſchen und die Miſchung beider Elemente, auf ſtoffartige Eindrücke berechnet, kann von der Äſthetik nicht als eine glückliche bezeichnet werden.

Breslau, Eduard Trewendts Buchdruckerei (Setzerinnenſchule).

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

MAY 7 1915
FEB 10 1931
5May'58GH
REC'D LD
APR 21 1958

30m-1,'15

YC 01855

30093